



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Bruno Pinheiro

**Modernismo Negro na Bahia: Arte e Relações Raciais, 1947-1964**

Campinas  
2023

Bruno Pinheiro

**Modernismo Negro na Bahia: Arte e Relações Raciais, 1947-1964**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em História na área: Política, Memória e Cidade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvana Barbosa Rubino

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO BRUNO PINHEIRO E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. SILVANA BARBOSA RUBINO.

Campinas  
2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Neiva Gonçalves de Oliveira - CRB 8/6792

P655m Pinheiro, Bruno, 1985-  
Modernismo negro na Bahia : arte e relações raciais, 1947-1964 / Bruno Pinheiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Silvana Barbosa Rubino.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Artistas negros. 2. Arte moderna. 3. Cultura visual. 4. Diáspora africana na arte. I. Rubino, Silvana, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Black modernism in Bahia : art and race relations, 1947-1964

**Palavras-chave em inglês:**

Artists, Black

Art, Modern

Visual culture

African diaspora in art

**Área de concentração:** Política, Memória e Cidade

**Titulação:** Doutor em História

**Banca examinadora:**

Silvana Barbosa Rubino [Orientador]

Edward Joseph Sullivan

Kléber Antonio de Oliveira Amâncio

Marcelo Gustavo Lima de Campos

Iara Lís Franco Schiavinatto

**Data de defesa:** 29-01-2024

**Programa de Pós-Graduação:** História

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4128-0892>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5264113827907740>



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelas Professoras Doutoras e Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 29/01/2024, considerou o candidato Bruno Pinheiro aprovado.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Barbosa Rubino

Prof. Dr. Edward Joseph Sullivan

Prof. Dr. Kléber Antonio de Oliveira Amâncio

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Iara Lís Franco Schiavinatto

*A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Maria Iara e Manuel Pinheiro de Araújo por construir os alicerces em que tudo foi possível.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo suporte financeiro para a realização do doutorado (Processo nº2017/08998-1 e Processo nº2019/02513-1).

Agradeço a prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana B. Rubino pela parceria nessa pesquisa durante todos os anos de orientação. Também exerceram contribuição fundamental para a realização dessa tese, o apoio de professores e funcionários do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, em especial da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) e da Biblioteca Octávio Ianni.

Como todo trabalho de pesquisa, essa tese foi desenvolvida a partir de muitos diálogos com colegas e instituições. Mesmo correndo o risco de fazer injustiças ao esquecer algum nome, acredito ser fundamental lembrar todas as trocas estabelecidas para esse trabalho.

A princípio, agradeço aos colegas do PPGH, Jonatas Roque Ribeiro, Noemi Silva, Jéssyca Costa, Felipe Alvarenga, Taína Silva Santos, Fabrisio Freitas, Franciely Oliveira, João Neves, Carla Baute, Meiri Cardoso e Leonardo Novo. Foi muito importante atravessar a pós-graduação junto com vocês.

Nas primeiras semanas de doutorado, participei do XVIII Fábrica de Ideias – Curso Avançado de Relações Etnorraciais e Estudos Africanos na Universidade Federal do Maranhão. Nessa circunstância, tive a primeira versão do projeto de doutorado debatida pelo Dr. Maurício Carvalho de Barros (UERJ) e Dr<sup>a</sup> Jamile Borges (UFBA). Essa atividade foi fundamental para desenvolver estratégias para a aprovação da bolsa de doutorado na FAPESP.

Integrei a equipe de organização da Fábrica de Ideias nos dois anos seguintes, realizados na Universidade Federal do Amapá e na Universidade Federal da Bahia. O trabalho ao longo desses anos com a Dr<sup>a</sup>. Jamile Borges, Dr. Lívio Sansone (UFBA), Dr. Fábio Baqueiro (UFBA) e Dr. Omar Thomaz Ribeiro (UNICAMP) foi uma grande escola acerca das possibilidades institucionais na construção de um ensino superior mais diverso e democrático.

Também acompanharam essa pesquisa desde o início meus colegas do Grupo de Trabalho “Cultura Visual, História e Imagem” da Associação Nacional de História (ANPUH), que faço parte desde 2013. O início das minhas incursões sistemáticas a arquivos foram

acompanhadas pela prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helouise Lima Costa (MAC-USP), que orientou minha dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, com financiamento da CAPES. Tive diálogos fundamentais para a minha pesquisa com colegas do GT em diferentes momentos da escrita da tese. Agradeço aos professores Dr<sup>a</sup>. Solange Ferraz de Lima (USP), Dr<sup>a</sup>. Iara Lis Schiavinatto (UNICAMP), Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Mauad (UFF), Dr<sup>a</sup> Izabel Mello (UNEB), Dr. Eduardo Costa (USP), Dr. Elson Rabello (UNIVASF), Dr. Charles Monteiro (PUC-RS), além de Me. Marcus Vinicius Oliveira (UFF), com quem compartilhei, enquanto parte desse grupo, nossa experiência simultânea de doutoramento.

A Rede de Historiadoras e Historiadores Negros foi um espaço de acolhida, diálogos e trabalho coletivo. Além de alguns colegas já mencionados aqui que fazem parte desse coletivo, destaco os diálogos com Dr<sup>a</sup>. Ana Flávia M. Pinto (UNB), Dr. João Paulo Lopes (IFSuldeMinas), Dr<sup>a</sup>. Maria Claudia Cardoso (UNILAB), Dr<sup>a</sup>. Iracelly Alves (posdoc-UFMA), Dr<sup>a</sup>. Josemeire Alves (UFMG), Dr. Itan Cruz, Dr. Jonas Brito (IFCE), Me. Patrícia Oliveira, Me. Francisco Phelipe Paz e Me. Bethânia Pereira. Pesquisadores notáveis com quem aprendi muito.

As pesquisas em arquivos são um capítulo a parte nesse processo de relembrar e agradecer. Por diversos verões, realizei pesquisas contínuas na Biblioteca Pública do Estado da Bahia e no Museu de Arte da Bahia (MAB). Sou muito grato aos funcionários das duas instituições, sobretudo a museóloga Celene Souza do MAB, que viabilizou que eu acessasse documentos e obras fundamentais para essa tese.

Agradeço ao acolhimento dos professores Dr. Luiz Freire e Dr. Anderson Marinho da Silva no acesso ao arquivo da Escola de Belas Artes da UFBA, além dos diálogos com os profs. Dr. Dilson Midlej e Dr<sup>a</sup>. Nanci Novaes e com a restauradora Rosana Baltieri, também ligada à escola.

O apoio da equipe do centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo foi fundamental nesse processo de pesquisa. Agradeço a Bruno Cezar Mesquita, que me recebe no arquivo desde minha primeira visita lá em 2013. Da mesma forma, agradeço a equipe do Arquivo Histórico Wanda Svevo, especialmente ao profissionalismo de Marcele Souto.

Agradeço ao Dr. Renato Araújo por me receber no Museu Afro-Brasil no início dessa pesquisa, quando ele ainda trabalhava naquela instituição. As visitas seguintes foram mediadas por Sandra Salles, com quem tive excelentes diálogos.

A busca por indícios da trajetória de de José de Dome no Museu Charitas de Cabo Frio foram especialmente proveitosos graças à profissional de conservação Helvia Vocaro e a Tatiana Cabral.

Os diálogos com Dr. Ryan Lynch da LLILAS Rare Books and Manuscript Collection da University of Texas foram especialmente importantes na localização de documentos fundamentais para a pesquisa.

Agradeça de forma ampla as equipes de funcionários e apoiadores dos arquivos e acervos do Museu de Arte Sacra da Bahia; Museu Afro-Brasileiro da UFBA; Museu de Arte Contemporânea da USP; Fundação Pierre Verger; Galeria Roberto Alban (coleção Voltaire Fraga); Zumvi – Arquivo Afro-Fotográfico; Ilê Axé Opô Afonjá; Instituto Geográfico e Histórico da Bahia; Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Instituto de Arte Contemporânea; Biblioteca Brasileira Mindlin; Instituto de Estudos Brasileiros – USP; Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi; IPEAFRO; Biblioteca Nacional; Arquivo do Estado do Rio de Janeiro; Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro; Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira; New York University Archives e Schomburg Center for Research in Black Culture.

Durante o doutorado, participei de diversos eventos acadêmicos em que estabeleci diálogos que se revelaram frutíferos ao longo dos anos de trabalho. Nesse sentido, chamo a atenção para a interlocução com as professoras Dr<sup>a</sup> Anadelia Romo (TSU) e Dr<sup>a</sup> Kimberly Cleveland (GSU) desde que participei do congresso da Latin American Studies Association em 2019, realizado em Boston.

Agradeço ao prof. Dr. Roberto Conduru (SMU), pelo convite para apresentar a minha pesquisa no seminário “*Unchaining/Re-connecting: Rethinking Africa in the Arts of Brazil*”, realizado em novembro de 2022 em Dallas. Na mesma viagem, tive a oportunidade de conhecer o *Center for Latin American Visual Studies* da University of Texas em Austin, a convite da prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adele Nelson, com quem também estabeleci uma relação de diálogos que já se estendem por alguns anos.

Agradeço ao prof. Dr. Arivaldo Sacramento (UFBA) pelo convite de apresentar o texto da minha qualificação pela primeira vez. A fala ocorreu em uma disciplina de metodologia de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Letras e Literatura da UFBA. Ari e Leo Novo leram o texto da qualificação antes dele ir para a banca. A avaliação e os comentários das

professoras Dr<sup>a</sup>. Anadelia Romo e Dr<sup>a</sup> Iara Schiavinatto durante a banca de qualificação foram de grande importância para a finalização do texto.

Aprendi muito com a generosidade presente nas conversas que tive com prof. Dr. Edward J. Sullivan (IFA-NYU) desde que nos conhecemos em São Paulo, em 2018. O ano que estive no Institute of Fine Arts como bolsista da FAPESP foi uma experiência formativa fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa. Dentre as atividades que destaco nesse período, chamo a atenção para a conferência “Black Modernisms in Bahia, 1947-1964” que proferi na *Association for Studies on Latin American Art* (ISLAA) e o projeto editorial “Alternative Routes – race and ethnicity in Latin American Art Institutions”, que coordenei junto à Colección Cisneros em parceria com o historiador da arte Horácio Ramos (CUNY, Ph.D candidate).

O “Arquipélago Disciplinar”, grupo de pesquisa em Cultura Visual e História Intelectual liderado pela Dr<sup>a</sup>. Silvana Rubino, foi um espaço fundamental para apresentar algumas inquietações presentes nessa tese e versões preliminares de artigos. Nas nossas reuniões, tive leituras argutas feitas pela profa. Dr<sup>a</sup> Alexandra Tadesco (UERJ), Dr<sup>a</sup> Rafaela Martins, Dr<sup>a</sup> Ivania Valim, além das colegas de doutorado Me. Carla Baute e Me. Luana Espig.

Ao longo dos últimos anos, fui convidado para apresentar minha pesquisa em diferentes circunstâncias. Nesse sentido, agradeço ao diálogo constante com o prof. Dr. Kleber Amâncio (UFRB) e Me. Glauce Britto (MASP) na concepção de atividades de formação e ao prof. Dr. Marcelo Campos (MAR/UERJ) pelo convite de apresentar parte da minha pesquisa em alguns módulos da exposição “Da Kutanda ao Quitandinha” (SESC-Rio).

Os colegas Dr. Igor Simões (UERGS), Dr<sup>a</sup> Camila Maroja (CSU), Amanda Carneiro (USP, doutoranda), Hélio Menezes (USP, doutorando), Tie Jojima (CUNY, Ph.D. candidate), Horácio Ramos, Bethânia Pereira (UNICAMP, doutoranda) e Me. Luciara Ribeiro (FAAP) contribuíram com essa tese lendo artigos em desenvolvimento que se tornaram partes de alguns dos capítulos. Dr. Elson Rabello (UNIVASF), Dr<sup>a</sup>. Nohora Fernandez (UCLA), Dr. Aldair Rodrigues (UNICAMP) e Dr. Caio Giulliano (posdoc, UNIFESP) leram versões preliminares da tese.

Apresentei o primeiro esboço do texto da Parte II da tese no seminário *Mark Cluster Mamolen no Afro-Latin-American Research Institute* da Harvard University. Essa experiência foi fundamental para a finalização do texto. Agradeço aos comentários dos prof. Dr. Alejandro

de la Fuente (Harvard) e Sidney Chalhoub (Harvard), além dos colegas doutorandos Filipe Juliano (UFRJ), Luana Batista (UFRJ) e Cláudia Ferreira Pinto (UERJ). Os diálogos com a prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Bevillacqua (Queen's University), Dr<sup>a</sup> Abgail Dardashti (UC-Irvine), Gabrielle Nascimento (UNICAMP, doutoranda) e Gabriela Caspary (UERJ, doutoranda) sobre nossos interesses comuns de pesquisa foram fundamentais na finalização do texto.

São muitos os amigos que ainda não foram mencionados, mas que fizeram parte do cotidiano dessa pesquisa. Bruno Nzinga Ribeiro (UNICAMP, doutorando) e Dr. Teófilo Reis (Trinity University) por me receberem em Nova York; Mateus Pavan, Jennifer Serra, Katherine Diniz, Daniel Schwarz, Gustavo Torrezan, Priscila Oliveira, Paula Ramos, Regiane Ishii, Yuji Kawasima, Raíssa Koshiyama e Pedro Hamaya pelas parcerias e diálogos desde os anos de graduação. Leandro Fagundes, Josué Dias, Francisco Cleyton, Luis Pereira, Alana Reis, Iasmim Vieira, Élide Franco, Milene Marques, Taína Silva Santos e May Agontinmé pelo carinho e companheirismo ao longo dos anos.

## RESUMO

Analiso nessa tese o processo de profissionalização de pintores e escultores modernistas negros atuantes em Salvador entre 1947 e 1964, considerando as estratégias produzidas por esses sujeitos diante das hierarquias raciais que mediavam as relações no sistema de arte do período. Nessa investigação, tomo como central a relação entre a circulação em escala continental de modelos institucionais de museus de arte moderna e as diversas percepções locais sobre raça. Processo que produziu redes de circulação de ideias e práticas profissionais que constituíram tanto mecanismos de controle que incidiam diretamente sobre artistas negros, como produziram experiências emancipatórias protagonizados por esses mesmos sujeitos. Durante o doutorado, realizei extensa pesquisa documental na imprensa local do período, em arquivos de instituições e em acervos de arte. A partir de reportagens e registros de exposições, pude identificar a participação de pintores e escultores negros no cotidiano do sistema de arte local, assim como as transformações da experiência racial da cidade diante dos crescentes debates em torno das independências do continente africano e das lutas contra o racismo. Por outro lado, pude identificar projetos marcadamente racializados que circulavam em escala internacional a partir do cruzamento de correspondências entre instituições de arte. Tomando a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo enquanto mediador desses projetos, analiso a circulação nesse espaço das obras de artistas atuantes em Salvador lado a lado com as de pintores e escultores negros de diferentes territórios da diáspora africana. A partir dessas análises, apresento uma contribuição aos estudos sobre modernismos negros na diáspora africana.

**Palavras-chave:** Artistas negros; Arte Moderna; Cultura Visual; Diáspora africana na arte.

## **ABSTRACT**

I analyze in this dissertation the process of professionalization of Black modernist painters and sculptors active in Salvador between 1947 and 1964, considering the strategies employed by these individuals in the face of racial hierarchies that mediated the relations within the art system of the period. In this investigation, I focus on the relationship between the continental circulation of institutional models of modern art museums and the various local perceptions of race. This process produced networks of circulation of ideas and professional practices that constituted both mechanisms of control directly affecting Black artists, and emancipatory experiences led by these same individuals. During my doctoral work, I conducted extensive research of primary sources in the local press from that period, in institutional archives, and in art collections. Through newspaper reports and exhibition records, I identified the participation of Black painters and sculptors in the daily life of the local art system, as well as the transformations in the racial experience of the city in the face of growing debates about the independence of the African continent and the struggles against racism. On the other hand, I identified racialized projects that circulated on an international scale through the analysis of correspondences between art institutions. Taking the São Paulo Museum of Modern Art Biennial as a mediator for these projects, I analyze the circulation of works by artists active in Salvador in this space alongside those of Black painters and sculptors from different territories of the African Diaspora. Based on these analyses, I present a contribution to the studies on Black Modernisms in the African Diaspora.

**Keywords:** Black artists; Modern art; Visual culture; African diaspora in arts.

## LISTA DE FIGURAS

**FIGURA 1:** Fotografia desconhecida. “Jenner Augusto, Mário Cravo Junior, Rubem Valentim e Lygia Sampaio na Exposição Contemporânea de Artistas Bahianos” (1950). Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Fundo Desenharia. Pasta Rubem Valentim.

**FIGURA 2:** Leão Rozemberg. “Composição com garrafas de Rubem Valentim” (1950). Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Fotografias. Pasta: Rubem Valentim – reprodução de obra.

**FIGURA 3:** Emilio Piettoruti. “Sol Tierno”. 1944. Óleo s/ tela. 61x50cm. Coleção do Museu de Arte Moderna da Bahia.

**FIGURA 4:** Voltaire Fraga. “Divisão de Arte Moderna. Entrada”. In: Catálogo do I Salão Bahiano de Belas Artes. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1949.

**FIGURA 5:** Voltaire Fraga. “Divisão de Arte Moderna. Rotunda”. In: Catálogo do I Salão Bahiano de Belas Artes. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1949.

**FIGURA 6:** Fotografia desconhecida. “Inaugurou-se o Anjo Azul” (detalhe). Diário de Notícias, 7 de julho de 1949. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 7:** Fotografia desconhecida. “Exposição de pintura no Anjo Azul” (detalhe). Diário de Notícias, 8 de janeiro de 1950. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 8:** Fotografia desconhecida. “Exposição de pintura no Anjo Azul” (detalhe). Diário de Notícias, 8 de janeiro de 1950. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 9:** Rafael Borges de Oliveira. “Oxumaré” (reprodução), In: José Valladares. “A galeria Oxumaré” (detalhe). Suplemento do Diário de Notícias, 13 de agosto de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 10:** Fotografia desconhecida. “Di Cavalcanti pinta o retrato de Dirce” (detalhe). Diário de Notícias, 25 de agosto de 1957. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 11:** Fotografia desconhecida. “Museu de Arte e História”. Diário de Notícias, 10 de março de 1959. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 12:** Fotografia: Gervásio Batista; Texto: Luiz Sampaio. “Duplo aspecto da vida de um homem do povo: engraxate e pintor”. Diário de Notícias, 8 de outubro de 1952. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 13:** Catedral Basílica, 49,5cm x 59 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 14:** Igreja do Bonfim, 46,5cm x 46,4 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 15:** Igreja da Santíssima Trindade, 50cm x 67,7cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 16:** Igreja do Rosário dos Pretos, 49cm x 67,5cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 17:** Igreja da Ordem 3ª de São Francisco, 52,5cm x 65,6cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 18:** Igreja da Conceição da Praia, 56,5cm x 57cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 19:** Igreja da Boa Viagem, 49,5 cm x 58,5 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 20:** Igreja de Monte Serrat, 58 cm x 67,3 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 21:** Igreja de Santo Antônio da Barra, 51 cm x 64,2 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 22:** Voltaire Fraga, “Cathedral Basílica em 1940”, negativo de vidro, 1940. Coleção Voltaire Fraga.

**FIGURA 23:** Voltaire Fraga, “Colina do Bomfim em 1941”, negativo de acetado 35 mm, 1941. Coleção Voltaire Fraga.

**FIGURA 24:** Voltaire Fraga, “Fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco”, negativo de vidro, 1940. Coleção Voltaire Fraga.

**FIGURA 25:** José Cavalcanti (fotografia); Jehová de Carvalho (texto). “Canivete ‘corneta’ instrumento de escultor da Massaranduba” (detalhe). Diário de Notícias, 19 de novembro de 1958. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 26:** Fotógrafo desconhecido. Agenor. Cópia fotográfica. 1959. Coleção privada.

**FIGURA 27:** Fotógrafo desconhecido. Agenor. Cópia fotográfica. 1959. Coleção privada.

**FIGURA 28:** Luis Henrique Dias Tavares. “Na Massaranduba as casas pobres caem, quando o vento é mais forte” (detalhe). Momento, 14 de janeiro de 1947. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 29:** F. Mello e Silvio Robatto. “A invasão” (detalhe). Diário de Notícias, Crônicas de arte, de história, de cultura da vida, n.6, 12 de outubro de 1958. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 30:** José de Dome. Invasão, óleo sobre tela, 46,5 x 60 cm, 1959. Coleção Jorge Amado.

**FIGURA 31:** José de Dome. Alagados, óleo sobre tela, 21,5 x 35 cm, 1960. Coleção Henrique Melman.

**FIGURA 32:** Manoel Brito (fotografia); Antônio Lins (texto). “José de Dome é pescador incansável de formas e cores da nossa Bahia” (detalhe). Diário de Notícias, 23 de agosto de 1964. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 33:** José de Dome. Igreja do Rio Vermelho, óleo sobre tela, 60 x 73,5 cm, 1963. Coleção Jorge Amado.

**FIGURA 34:** Fotógrafo desconhecido. “Teatro Experimental: lugar para o negro na sociedade” (detalhe). In: Diário de Notícias, 6 de novembro de 1957. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 35:** Fotógrafo desconhecido. “Marianne (M.S.) lançado ontem” (detalhe). In: Diário de Notícias, 7 de maio de 1960; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 36:** Yêda Maria. Feira de Água de Meninos, óleo sobre tela, Coleção Privada.

**FIGURA 37:** Fotógrafo desconhecido. “Yeda Oliveira vai expor pela primeira vez sozinha: B.P.”. In: Diário de Notícias, 1 de setembro de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 38:** Fotógrafo desconhecido. Edna Savaget. “Os Barcos de Yedamaria”. Revista Leitura, julho de 1962. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 39:** Fotógrafo desconhecido. “Vestibular começa para 3000”. In: Diário de Notícias, 17 de fevereiro de 1962. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 40:** Fotógrafo desconhecido. “Contos negros de Didi”. In: Diário de Notícias, 28 de junho de 1961. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**Figura 41:** Mestre Didi, “Omolu” (reprodução). In: Joana Elbein. “Hierofanias Estéticas” (detalhe). In: Suplemento do Diário de Notícias, 16 de agosto de 1964. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 42:** Fotógrafo desconhecido. “Máscara Quioca, de “Muana-Puó”. In: A Arte de um povo de Angola. Lisboa: Tipografia Silvas, 1959.

**Figura 43:** Fotógrafo desconhecido. “Exposição de Cícero Dias” (detalhe). In: Diário de Notícias, 13 de agosto de 1959. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 44:** Fotógrafo desconhecido. “Mabe e Tanaka dão show em preto e branco: seki-ga” (detalhe). In: Diário de Notícias, 6 de março de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 45:** José Cavalcanti (fotografia). “Negrinho gostou do Portinari: museu” (detalhe). In: Diário de Notícias, 10 de janeiro de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 46:** Fotógrafo desconhecido. “Antonio Conselheiro no MAMB...” (detalhe). In: Diário de Notícias, 6 de março de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 47:** José Cavalcanti (fotografia). “O Antônio Conselheiro que vejo” (detalhe). In: Suplemento do Diário de Notícias, 13 de março de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 48:** Fotógrafo desconhecido. “Sete Bahianos no MAMB” (detalhe). In: Diário de Notícias, 7 de abril de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 49:** Fotógrafo desconhecido. “Beleza rodeia o artista” (detalhe). In: Diário de Notícias, 10 de maio de 1961. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 50:** Folder: Xilogravuras de Hélio Oliveira, 1962. Arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

**FIGURA 51:** Voltaire Fraga. Exposição “Nordeste” (Museu de Arte Popular), negativo de acetato 35 mm, 1963. Acervo Voltaire Fraga.

**FIGURA 52:** Fotógrafo desconhecido. “Material subversivo prova razões da Revolução: MAMB” (detalhe), In: Diário de Notícias, 30 de julho de 1964. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 53:** Agnaldo Manoel dos Santos. “O Pedinte”. Madeira entalhada e encerada, 1961. Museu Nacional de Belas Artes.

**FIGURA 54:** Domingos Cavalcanti (fotografias); Paulo Medeiros (texto). “O concretismo é uma pintura sem truques”. In: Diário de Notícias, 9 de dezembro de 1957. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 55:** “A crítica nacional e Rubem Valentim” (detalhe). Suplemento do Diário de Notícias, 26 de maio de 1963. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia

**FIGURA 56:** Fotografia: German Lorca. “Pilando Dendê de Agnaldo Manoel dos Santos”, cópia fotográfica, 1957. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

**FIGURA 57:** Domingos Cavalcanti (fotografia); Paulo Medeiros (texto). “Agnaldo descobriu sem querer que podia tornar-se escultor” (detalhe). Diário de Notícias, 13 de outubro de 1957. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 58:** Fotografia desconhecida. “Exposição de Agnaldo” (detalhe). Diário de Notícias, 2 de setembro de 1958. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 59:** Heitor dos Prazeres. “Moenda”, óleo sobre tela, 65x81, 1cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

**FIGURA 60:** Fotografia desconhecida. “Monumento: Pequeno Jornaleiro : Avenida Rio Branco (RJ)”. Negativo 35mm. Série Acervo dos trabalhos geográficos de campo, negativo nº 17103. Arquivo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

**FIGURA 61:** Edmar Morel (fotografia); Edgar Medina (texto). “A Sambista Josephine Baker”. O Cruzeiro, 1º de julho de 1939. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

**FIGURA 62:** Tomás Santa Rosa (ilustrações). Macumba. O Cruzeiro, 21 de março de 1936. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 63:** Carlos Cavalcanti. Um grande pintor (detalhe). In: Diretrizes: Política, Economia e Cultura, 11 de setembro de 1941. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 64:** Heitor dos Prazeres. Sem título (a volta da roça), s/d, óleo sobre tela, 40 cm x 58cm. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

**FIGURA 65:** Antônio Rangel Bandeira (texto); Salomão Scliar (fotografias). Heitor – entre o pincel e o violão. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1936. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 66:** “A arte negra nos Estados Unidos”, Revista da Semana, 5 de outubro de 1946. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 67:** “Careers in color line: Negro artists receive world fame in toughest profession”. Ebony, dezembro de 1945.

**FIGURA 68:** Jacob Lawrence. “A Aula”, 1946. aquarela sobre papel, 55,4 cm x 76,4 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

**FIGURA 69:** Jacob Lawrence. “Pedras Tumulares”. 1942. Guache sobre papel, 74 x 53 cm. Coleção The Whitney Museum of American Art.

**FIGURA 70:** Jacob Lawrence. “Sedição”. Caseína sobre papel. 63,5 x 55 cm. Coleção MoMA.

**FIGURA 71:** Elizabeth Catlett. “Rafaela”. litografia sobre papel, 23 x 15 cm.

**FIGURA 72:** Elizabeth Catlett. “Colheitadeira de algodão”. linótipo sobre papel, 42 x 43 cm.

**FIGURA 73:** Elizabeth Catlett. “Camareira negra”, litografia sobre papel, 52 x 30 cm.

**FIGURA 74:** Gordon Parks. “American Gothic, Washington, D.C., 1942”. negativo 35mm, 1942. Gordon Parks Foundation.

**FIGURA 75:** Jesus Escobedo. “Discriminação”, litografia sobre papel, 38x29 cm.

**FIGURA 76:** Philomé Obin. Quatro Vítimas Inocentes. 1957. Óleo sobre madeira. 61 x 76 cm. Coleção do Musee d’Art Haitien du College St Pierre.

**FIGURA 77:** Hector Hyppolite. “Anjo Azul”. 1947. Óleo sobre papel cartão. 64x65cm. Coleção do Musee d’Art Haitien du College St Pierre.

**FIGURA 78:** Hector Hyppolite. “Composição”. 1948. Óleo sobre papel cartão. 86x67cm. Coleção do Musee d’Art Haitien du College St Pierre.

**FIGURA 79:** Pierre Verger (fotografia); Odorico Tavares (texto). “Pancetti e os mares da Bahia”. O Cruzeiro, 11 de novembro de 1950. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 80:** Pierre Verger(fotografia); Odorico Tavares (texto). “Rafael, o pintor”. O Cruzeiro, 6 de janeiro de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 81:** “Haitian painting: american helps island natives develop a primitive folk art”. Life Magazine, 1º de setembro de 1947.

**FIGURA 82:** Pierre Verger (fotografia); Odorico Tavares (texto). “A Escultura Afro-Brasileira na Bahia”. O Cruzeiro, 14 de abril de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 83:** Pierre Verger (fotografia); Odorico Tavares (texto). “Revolução na Bahia”. O Cruzeiro, 7 de setembro de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 84:** Pierre Verger (fotografia); Odorico Tavares (texto). “Revolução na Bahia” (detalhe). O Cruzeiro, 7 de setembro de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 85:** “View of mural in religious house”. Cópia fotográfica, 35mm. Melville J. and Frances S. Herskovits photograph collection. Image Id: 1996687.Schomburg Center for research on Black Culture.

**FIGURA 86:** Fotógrafo desconhecido. “Ameaçado de morte o pintor Rafael Borges de Oliveira”. Diário de Notícias, 20 de dezembro de 1952. Hemeroteca da Biblioteca do Estado da Bahia.

**FIGURA 87:** Vista da Bahia, Rafael Borges de Oliveira, óleo sobre madeira, 48 x 65,5 cm, 1951. Museu de Arte de São Paulo.

**FIGURA 88:** Rafael Borges de Oliveira, Oxosse na sua caçada, óleo sobre painel, 53,2 x 80 cm, 1952. Museu de Arte de São Paulo.

**FIGURA 89:** Fotógrafo desconhecido. “A vida das populações nordestinas retratadas numa admirável exposição de cerâmica” (detalhe). Folha da Noite, 31 de janeiro de 1949. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 90:** Alice Brill. “Ateliê do artista plástico Mário Cravo”. Negativo 120 mm. Coleção Alice Brill, Instituto Moreira Salles.

**FIGURA 91:** Lina Bo Bardi. Folder: “Bahia”. Impresso. 1959. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

**FIGURA 92:** Fotógrafo desconhecido. Bahia no Ibirapuera, cópia fotográfica, 1959. N° de referência: 048ARQf0100. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

**FIGURA 93:** Paulo Muniz (fotografia) “Arts of Bahia”. Time Magazine, 16 de novembro de 1959. Time Magazine Archives.

**FIGURA 94:** Fotógrafo desconhecido. Bahia no Ibirapuera, cópia fotográfica, 1959. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

**FIGURA 95:** Fotógrafo desconhecido. Bahia no Ibirapuera, cópia fotográfica, 1959. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

**FIGURA 96:** Voltaire Fraga. Sem título, cópia fotográfica. LILLAS Benson Special Collection, University of Texas. Fundo Gómez-Sicre, Caixa 3, Pasta 21.

**FIGURA 97:** Fotógrafo desconhecido. “Escultor de candomblé nunca foi a terreiros” (detalhe). Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1958. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 98:** Fotógrafo desconhecido. “Baiana (Agnaldo dos Santos)”. Pasta Agnaldo dos Santos, Fundo Desenbahia. Arquivo do Museu de Bahia.

**FIGURA 99:** Fotógrafo desconhecido. Folder, 1958. Fundo Franco Terranova, Caixa: 19.3. Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	5
RESUMO.....	10
ABSTRACT.....	11
LISTA DE FIGURAS.....	12
INTRODUÇÃO.....	20
PARTE I - A CIDADE DOS ARTISTAS.....	42
1. ASSIM SE FAZ UM MUSEU: ENTRE SUJEITOS E INSTITUIÇÕES.....	57
1.1. O SALÃO BAHIANO DE BELAS ARTES.....	61
1.2- NO MUNDO DAS GALERIAS DE ARTE.....	70
1.3. ESPAÇOS PÚBLICOS, INTERESSES PRIVADOS.....	82
1.4. VIVENDO NA CIDADE, PINTANDO A CIDADE.....	92
1.5. CONCLUSÃO.....	105
2. POR UMA BAHIA AFRICANA: NOVAS IDEIAS, NOVAS ARTICULAÇÕES.....	108
2.1. INTELECTUAIS NEGROS, ENTRE A UNIVERSIDADE E O TERREIRO.....	110
2.2. DO LUSO-BRASILEIRO AO AFRO-ORIENTAL.....	122
2.3. A “GERAÇÃO DOS NOVOS” E O MAMB.....	131
2.4. CONCLUSÃO.....	149
PARTE II - ARTE, RAÇA E PROFISSIONALIZAÇÃO.....	158
3. HEITOR DOS PRAZERES NA 1ª BIENAL.....	170
3.1. HEITOR DOS PRAZERES, PROFISSIONAL DO SAMBA.....	172
3.2. UM PINTOR NEGRO.....	178
3.3. OCUPANDO ESPAÇOS - PROFISSIONALIZAÇÃO E RACIALIZAÇÃO.....	183
3.4. DE VOLTA À BIENAL.....	188
3.5. CONCLUSÕES.....	193
4. ARTE E RAÇA NAS REDES DO PAN-AMERICANISMO.....	195
4.1. JACOB LAWRENCE, UM ARTISTA EDUCADOR.....	198
4.2. ELIZABETH CATLETT E A CONTENDA MEXICANA.....	205
4.3. NOTÍCIAS DO HAITI.....	212
4.4. CONCLUSÃO.....	219
5. “ONDE FICA O PAVILHÃO DA BAHIA?”.....	221
5.1. “REVOLUCIONÁRIOS” E “PRIMITIVOS” NAS PÁGINAS DAS REVISTAS.....	222
5.2. RAFAEL, UM IMPERFEITO “PRIMITIVO”.....	233
5.3. ENTRE ORIXÁS, SANTOS E EX-VOTOS.....	243
5.4. BAHIA NO IBIRAPUERA.....	249
4.5. CONCLUSÕES.....	256
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	263
BIBLIOGRAFIA.....	266
ANEXO 1.....	285
ANEXO 2.....	287
ANEXO 3.....	288
ANEXO 4.....	292
ANEXO 5.....	296

## INTRODUÇÃO

*Minha pátria é doce por fora  
E muito amarga por dentro.  
Minha pátria é doce por fora  
Com sua primavera verde,  
Com sua primavera verde,  
E um sol de fel no centro.*

Nicolás Guillén<sup>1</sup>

Em 29 de outubro de 1951, o jovem pintor Rubem Valentim foi assistir ao filme *O Ódio é Cego* (*No Way Out*, 1950), protagonizado por Sidney Poitier. O filme havia estreado naquele dia em Salvador e estava em cartaz apenas no Cine Glória, que ficava no subsolo do jornal *A Tarde*, na luxuosa rua Chile.<sup>2</sup> Logo em seguida, Valentim escreveu em seu diário algumas notas sobre o filme: “É o caso do Dr. Brooks médico negro, odiado por um branco recalcado, neurótico gangster, odiando o negro médico de valor, casado, trabalhando em hospital”.<sup>3</sup>

O filme em questão foi escrito e dirigido pelo norte-americano Joseph L. Mankiewicz, e contava a história do jovem médico Luther Brooks, vivido por Poitier, que foi designado para cumprir parte da sua residência na ala prisional de um hospital. Ao chegar ao novo setor, Dr. Brooks atende dois irmãos brancos baleados numa tentativa de assalto. Após ser objeto de comentários violentamente racistas dos dois detentos, Dr. Brooks passa a ser encarado com suspeição por um deles, quando o outro não resiste e morre. De modo que a evidente inocência do médico passa a se contrapor às expectativas de seus colegas de trabalho, pelo fato dele ser o único negro entre os médicos do hospital.

O *thriller* psicológico que se estabelece na narrativa do filme ressoava nas telas uma experiência analisada no ano anterior pelo psiquiatra e filósofo martiniquense, Frantz Fanon, em sua dissertação rejeitada pela banca avaliadora do curso de Medicina da Université de Lyon.<sup>4</sup> No texto, publicado como livro em 1952, Fanon parte do seu próprio espanto,

- 
- 1 O poema “Minha pátria é doce por fora” foi publicado pelo poeta afro-cubano Nicollás Guillén no livro *El son entero* (1947). Essa tradução para o português foi publicada em outubro de 1948, no segundo número da revista literária *Caderno da Bahia*.
  - 2 Hemeroteca da Biblioteca Pública da Bahia. Programação de cinema. Suplemento do *Diário de Notícias*, 28 de outubro de 1951.
  - 3 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página, 1951.
  - 4 FAUSTINO, Deivison M.. Por que Fanon? Por que agora?: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil. Tese (Doutorado em Sociologia). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2015.

enquanto estudante de Medicina, ante a descoberta que sua imagem de homem negro fazia parte das fantasias expressas por pacientes brancos da ala psiquiátrica do hospital, em relação ao colonialismo.<sup>5</sup>

No caso de Rubem Valentim, a descrição em seu diário sobre a trama protagonizada por Poitier, é imediatamente seguida de uma lembrança de infância de sua relação com seu pai Antônio Valentim de Souza, também um homem negro: “Você não pode estudar advocacia porque é mulato e não arranjará emprego, ninguém lhe dará valor. Palavras que ele me disse quando eu era criança”.<sup>6</sup> O tom de rancor no comentário sobre o pai se repete diversas vezes quando ele discorre sobre sua própria vida profissional. Assim como os Drs. Brooks e Fanon, Valentim era um profissional da saúde. Fazia seis anos que ele trabalhava como dentista em um consultório. Experiência que ele descreve diversas vezes como uma atividade que lhe causava repulsa.

Em seu diário, Valentim retoma o filme de Mankiewicz com uma breve anotação feita no mesmo ano. Nela, ele apenas escreve: “Filmes anti racistas: Clamor Humano (*Home of the Brave*) e O Ódio é Cego.”<sup>7</sup> Dessa vez, o drama do Dr. Brooks é ladeado pelo filme de 1949, dirigido por Mark Robinson. Nele, James Edwards interpreta Peter Moss, um soldado da Segunda Guerra Mundial que, ao retornar do campo de batalha, se encontra em um estado de paralisia traumática por conta da forma simultânea como vivia os horrores do campo de batalha e do racismo.

As correspondências entre os dramas encenados nos dois filmes, e determinados aspectos da vida pessoal de Valentim nos últimos anos, sugerem que aquele não era um interesse abstrato em relação ao racismo, mas baseado em experiências que conhecia bem. Logo após o início da Segunda Guerra Mundial, Valentim havia sido convocado pelo Exército Brasileiro para garantir o contingente necessário em uma possível participação do país no conflito. “No dia dois de julho aqui na Bahia só desfilam as escolas pobres de gente de cor. Na preparação para guerra geralmente vão os rapazes pobres de cor”, escreveu poucos anos depois em seu diário.<sup>8</sup> Após ser arregimentado, o jovem Valentim passou a dividir seu tempo

5 FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

6 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página, 1951.

7 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p. 7, 1951.

8 Apesar dessa anotação não conter data, na mesma página, há notas posteriores indicando serem do ano de 1952. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

entre a caserna e os estudos. Ganhando salário como oficial da reserva, ele se preparou para o vestibular e concluiu os três anos do curso de cirurgião dentista. A guerra acabou junto com a faculdade e, em 1946, ele passou a atuar como dentista em tempo integral.

Quando teceu seus comentários sobre os “filmes antirracistas”, Valentim experimentava diferentes carreiras que poderiam viabilizar o abandono da odontologia. Em novembro de 1948, ele visitou diversas vezes a “Exposição de Pintura Contemporânea” na galeria da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Pouco depois, passou a administrar suas horas entre o consultório e a prática de desenho e pintura. Em 1951, Valentim iniciou também o curso de jornalismo da Universidade da Bahia. Para que pudesse evitar o vestibular e se matricular como profissional de imprensa, Valentim pediu ao editor da revista literária *Caderno da Bahia*, o escritor branco Vasconcelos Maia, uma carta que atestasse suas colaborações no periódico.<sup>9</sup>

Data do primeiro ano da faculdade de jornalismo, o início do conjunto fragmentado de cerca de 40 páginas que formam o diário preservado por décadas pelo próprio Valentim.<sup>10</sup> O documento consiste de anotações datilografadas, num tom marcadamente confessional e com frequência irregular, cujas passagens podem ser datadas através de menções pontuais sobre eventos e datas, entre 1951 e 1958. Nessas notas, Valentim descreve episódios cotidianos, reflexões sobre suas relações com pessoas próximas e análises dos seus primeiros anos de profissionalização como pintor.

As notas de Rubem Valentim também dão notícias de sua experiência enquanto homem negro em uma Salvador em profundas transformações. O momento entre o final da Segunda Guerra Mundial e o desmonte do Estado Novo marcou um significativo reposicionamento das elites econômicas e políticas locais com aquelas das esferas nacionais. Parte desses esforços deve-se à gestão do governador Otávio Mangabeira, eleito em janeiro de 1947. No mesmo ano, o educador Anísio Teixeira foi convidado por Mangabeira para assumir a Secretaria da Educação e Saúde do estado da Bahia. Nessa pasta, foi criado um Departamento de Cultura que, durante os quatro anos desse governo, financiou uma extensa

---

9 Sobre a edição do *Caderno da Bahia*, ver: GROBA, Tiago Santos. “Um lugar ao sol”: *Caderno da Bahia* e a virada modernista baiana (1948-1951). Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, 2012.

10 Esse documento faz parte do conjunto de cerca de 24.000 documentos doados pelo Instituto Rubem Valentim, criado pelo artista ainda em vida, ao Museu de Arte de São Paulo em 2019, e consultados para essa pesquisa entre outubro de 2022 e junho de 2023. Devido o material ainda estar em processamento no momento em que fiz essa pesquisa, é possível que uma parcela dos documentos referenciados nessa tese, pertencentes a este fundo, tenha sua localização no arquivo posteriormente alterada.

variedade de atividades.<sup>11</sup> Nesse contexto, a exposição visitada em 1948 por Valentim, na Biblioteca Pública, era uma das primeiras atividades de um sistema de arte modernista que se articulava rapidamente na cidade, respondendo a interesses públicos e privados.<sup>12</sup>

Com esse objetivo, foi criado o Salão Bahiano de Belas Artes, em 1949. Nas suas seis edições, o Salão foi gerido pelo crítico de arte branco José Valladares, Inspetor do Museu e Monumentos do Estado da Bahia, desde 1939, e diretor do Museu do Estado da Bahia. Desde que voltou de uma estada de formação em Nova York, em 1943, Valladares assumiu posição central como principal advogado da criação de espaços destinados à arte moderna na cidade.<sup>13</sup> Participou diretamente do processo de circulação de modelos institucionais que ganharam força em escala continental no contexto do pós-guerra, que marcou a transferência da concentração de capital de instituições de arte sediadas em Paris para suas congêneres em Nova York. Esse movimento levou à criação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, e os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 1948. Valladares assumiu posição favorável a esse movimento, expressa em sua coluna no suplemento dominical do jornal *Diário de Notícias* e no seu grande volume de correspondências trocadas com pesquisadores e gestores de instituições do Brasil e do exterior, entre 1939 e 1959.<sup>14</sup>

Por outro lado, o jornalista branco pernambucano Odorico Tavares foi uma figura central no fomento ao mercado de arte em Salvador, após se mudar para a cidade em 1944, quando passou a dirigir a sucursal local dos Diários Associados. O empresário Assis Chateaubriand, proprietário dessa empresa de mídia, havia fundado em 1947 o Museu de Arte de São Paulo, a partir do financiamento de membros da elite paulista. Após a abertura do novo museu na sede dos Diários, na rua Sete de Abril, no centro de São Paulo, Tavares passou a utilizar o *Diário de Notícias* da Bahia como principal plataforma de divulgação das atividades do sistema de arte. O que tornou essa publicação um documento eloquente sobre a circulação

11 TAVARES, Luis Henrique Dias. História da Bahia. 11ª ed.. São Paulo: EDUNESP; Salvador: EDUFBA, 2008; BARBOSA, Juciara Nogueira. Caminhos do Modernismo na Bahia: Anísio Teixeira e as Políticas Culturais (1947-1951). tese (doutorado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013.

12 O conceito de “sistema de arte” foi apresentado pela filósofa francesa Anne Cauquelin para tratar das relações de poder estabelecidas entre sujeitos e instituições na arte contemporânea e popularizada no Brasil nas últimas duas décadas. Ver: CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

13 A experiência norte-americana de José Valladares foi descrita no livro *Museus para o povo: estudo sobre museus americanos* (1946), escrito como relatório da sua bolsa financiada pela Rockefeller Foundation no Institute of Fine Arts da New York University e no Brooklyn Museum e editado pelo Museu do Estado da Bahia.

14 As correspondências da gestão de José Valladares estão depositadas atualmente no arquivo do Museu de Arte da Bahia (antigo Museu do Estado da Bahia) e foram consultadas em sua totalidade para esta pesquisa.

de ideias sobre arte e suas instituições em Salvador.<sup>15</sup> A exemplo do seu contratante, Tavares pavimentou para que a Galeria Oxumaré, a primeira galeria comercial de arte da capital baiana, ocupasse o antigo edifício da Rádio Sociedade da Bahia, ativa ali até 1947.

O sistema de arte não foi o único setor profissional que ganhou força localmente nesse período. Ao ler os jornais diários da Salvador pós-Estado Novo, a impressão que dá é que a cidade mais parecia um grande canteiro de obras. São diversas as maquetes de edifícios de linhas modernistas, sempre em concreto armado. Em 1947, começaram a ser construídas avenidas que iriam conectar a cidade antiga com seus novos pontos de expansão. Nos anos seguintes, foram abertas a avenida Centenário – a primeira do projeto das “avenidas de vale” que iriam interiorizar a ocupação da cidade nas décadas seguintes – e a avenida Litorânea, que passou a ligar a orla da praia entre o bairro do Rio Vermelho e o distante distrito de Itapuã.

Além da indústria da construção civil, se consolidou no mesmo período a indústria petroquímica, que ganhou força a partir da construção da refinaria de Mataripe, entre 1947 e 1951, e a nascente indústria do turismo experimentou, por meio de intensos investimentos públicos, um notável crescimento. O contraste entre a escassez de empregos nas cidades menores do estado com as novas oportunidades na capital gerou o primeiro grande fluxo migratório para Salvador desde a década seguinte à abolição da escravidão no Brasil. Novamente, esses deslocamentos afetaram, sobretudo, as classes trabalhadoras negras. Ao passo que, nas quatro primeiras décadas do século XX, a população de Salvador cresceu uma média de 2% a cada dez anos, enquanto que, ao longo da década de 1940, sua população cresceu em 43,7%, indo de 290 mil a 417 mil habitantes<sup>16</sup>. Esse crescimento repetiu-se nas três décadas seguintes, dando origem a diversos bairros operários da cidade, ocupados por vezes de forma desordenada, e alterando constantemente as formas de trabalhar, morar e se locomover na cidade.

Essas mudanças no perfil demográfico de Salvador são evidentes nos comentários de outro intelectual negro que, assim como Valentim, colaborava com o *Caderno da Bahia*: o jornalista e etnógrafo Edison Carneiro. Na edição de agosto de 1949, Carneiro publicou o artigo “A população da Bahia”, no qual analisa dados recentes do primeiro censo nacional realizado, em 1940, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), criado em

---

15 Consultei a totalidade de números do jornal *Diário de Notícias*, entre 1947 e 1964, depositada na hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

16 TAVARES, op. cit., 2008.

1938.<sup>17</sup> Ao longo de todo o texto, o autor sustenta que, apesar da lisura da pesquisa demográfica, havia naquele censo uma evidente inconsistência em relação aos dados sobre a “cor” dos indivíduos. O resultado da pesquisa trazia que a maioria da população brasileira havia respondido “branco” ao ser questionada sobre sua cor. Já em Salvador, havia uma predominância de pessoas que responderam “pardo”.<sup>18</sup> Contudo, Carneiro defende que a definição das categorias disponíveis – “branco”, “preto”, “pardo” e “amarelo” – não eram totalmente inteligíveis para a população, de modo que a falta de clareza acerca da diferença entre as categorias não brancas tornava a questão pouco objetiva e seu resultado potencialmente impreciso.

No censo de 1950, a questão “cor” estava novamente presente. Os resultados dessa pesquisa foram publicados em 1956 e analisados décadas à frente pela socióloga Luiza Bairos em pesquisa financiada pela Associação Brasileira de Estudos Populacionais.<sup>19</sup> Ao longo de sua pesquisa, Bairos identifica a proximidade dos dados “preto” e “pardo” em relação àquelas pessoas que responderam “branco”, identificando as duas primeiras categorias como *população negra*. Dessa forma, ela se alinha a tradição crítica já presente na insatisfação de Carneiro, décadas antes, e que se consolidava desde fins da década de 1970 a partir da articulação dos movimentos negros para que o IBGE voltasse a produzir dados acerca da cor/raça no censo de 1980, abandonados durante a ditadura civil-militar.<sup>20</sup>

Em sua pesquisa, Bairos coteja os dados de desigualdade racial do censo de 1950 com anúncios de emprego publicados em jornais de Salvador nesse período. Desse modo, ela identifica em textos de potenciais empregadores a naturalização da preferência expressa de pessoas de “cor branca” em anúncios até o início da década de 1960, quando os enunciados abertamente excludentes se reconfiguram no subterfúgio linguístico “de boa aparência”. Apesar da análise de Bairos parecer se concentrar nos anúncios do setor de serviços, suas observações nos permitem compreender como “raça” se configura como um dado da experiência cotidiana de Salvador, no período entre 1947 e 1964, que incidia de diferentes formas no processo de profissionalização da classe trabalhadora.

17 CARNEIRO, Edison. “A população da Bahia”. Caderno da Bahia. Revista de Divulgação e Cultura, n. 4, agosto de 1949. Arquivo Histórico do MASP, Cx.2, P.10.

18 “Entre os 290.443 habitantes da Cidade do Salvador (132.303 homens e 158.140 mulheres), havia 101.892 brancos, 76.472 pretos e 111.675 pardos, além de 259 ‘de cor não declarada’.” (1949, p.2).

19 BAIROS, Luiza. Pecados no “paraíso racial”: o negro na força de trabalho da Bahia, 1950-1980. In: REIS, João José. Escravidão e invenção da liberdade: Estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense/ CNPq, 1988.

20 NOBLES, Melissa. Shades of citizenship: race and the census in modern politics. Stanford: Stanford University, 2000.

No guia turístico “Beabá da Bahia”, publicado em 1951 por José Valladares, o crítico de arte dedica um dos seus verbetes ao tema “Preconceito de cor”. Esse foi um dos diversos livros escritos por intelectuais locais direcionados ao crescente mercado do turismo na cidade.<sup>21</sup> Diante de um turista hipotético que ia à Bahia pela primeira vez, Valladares considerou importante descrever a experiência racial de Salvador, produzindo um termômetro preciso acerca das ideias correntes entre intelectuais da elite local. O crítico descreve Salvador como uma sociedade racialmente diversa, mas que gradualmente estaria se branqueando. Fenômeno que garantiria a inexistência do preconceito racial em Salvador, ao contrário do que diz ocorrer em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York e Chicago. Contudo, Valladares alerta que o visitante provavelmente se depararia com experiências cotidianas de “sentimentos de cor” que, por suas descrições, consistiria de atitudes cotidianas que reiteravam hierarquias raciais bem definidas.

O preto claro se chama de mulato, mulato claro é moreno, sarará passou a louro. Pardo ninguém sabe o que seja. Branco fino se diz daquele cujas origens e aspectos não dão margem a que se desconfie de mestiçagem. E os que são brancos mestiços não gostam nada de mostrar retrato dos avós.<sup>22</sup>

O argumento que ao mesmo tempo reconhecia hierarquias raciais e negava a existência do racismo não era uma novidade no mundo intelectual baiano. A própria ideia de “sentimento de cor” é central no texto do sociólogo norte-americano branco Donald Pierson – mencionado por Tavares em seu guia – que realizou pesquisa em Salvador, entre 1935 e 1937, para um doutorado em sociologia das relações raciais, na Chicago University, depois publicado no Brasil em 1945.<sup>23</sup> Em seus resultados, Pierson de fato negava a existência do racismo em Salvador. Mas referia-se àquele decorrente da competição entre grupos raciais distintos, já no contexto do trabalho livre observado em cidades de economia urbano-industrial.<sup>24</sup> Por outro lado, Pierson utiliza a terminologia “atitudes raciais” para descrever

21 Para mais informações acerca dessa extensa produção de guias turísticos, ver: RUBINO, Silvana. El renacimiento bahiano, 1945-1964. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (org.). Ciudades Sudamericanas como arenas culturales. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2016; ROMO, Anadelia. Selling Black Brazil: Race, Nation and Visual Culture in Salvador, Bahia. Austin: University of Texas Press, 2022.

22 VALLADARES, José. Beabá da Bahia. Salvador: Livraria Progresso, 1951, p. 92.

23 VALLADARES, Licia do Prado. A Visita do Robert Park ao Brasil, o homem marginal e a Bahia como laboratório. Caderno CRH (UFBA), v. 23, p. 35-49, 2010; MAIO, Marcos Chor; LOPES, Thiago da Costa. Entre Chicago e Salvador: Donald Pierson e o estudo das relações raciais. Estudos Históricos, v. 30, p. 115-140, 2017.

24 PIERSON, Donald. Brancos e Pretos na Bahia: estudo de contato racial (2ª edição). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

hierarquias raciais que considera herdadas do sistema escravista. Dessa forma, ele detalha relações que implicavam diretamente na vida cotidiana dos moradores da cidade e que definia questões como infraestrutura de bairros ocupados por negros e brancos, acesso e permanência no ensino, ocupações percebidas como destinadas aos diferentes grupos raciais, ou mesmo a existência de espaços de consumo de luxo em que a frequência era exclusiva de pessoas brancas.<sup>25</sup>

Nos anos seguintes à publicação de Pierson no Brasil, seus resultados passaram a ser incorporados de forma parcial na retórica da elite local para defender que aquele era um território desprovido de racismo. Essa questão ganha força no pós-guerra, quando iniciativas de organismos internacionais, como a Declaração das Raças da UNESCO (1950), levaram os estados-nação a se posicionarem quanto ao problema do racismo no mundo, o que levou Salvador a ser inserida, pelas elites brancas nacionais, no centro do mapa da sua interpretação da “Democracia Racial”, tornando a cidade um laboratório onde, hipoteticamente, seria possível aferir a ausência de preconceito de cor no Brasil.

Enquanto o debate da sociologia das relações raciais parecia fortemente desestimulado na Bahia desse período, o diálogo com antropólogos estrangeiros interessados nas permanências das culturas africanas em Salvador possibilitou a consolidação dos Estudos Afro-Brasileiros.<sup>26</sup> Campo que se constituiu a partir de intensas disputas nas quais a raça e o gênero dos pesquisadores foram centrais para as relações de poder que se configuravam em diálogo com a elite branca local, interessada na potencial instrumentalização desse conhecimento para a indústria do turismo. De modo que a valorização de determinados antropólogos brancos se tornou fundamental na manutenção do discurso da “Democracia Racial”.<sup>27</sup>

Foi também a partir de relações profissionais mediadas pela branquitude que se estruturou o sistema de arte em Salvador a partir de 1947. Ao longo dos quatro anos do

25 ROMO, Anadelia. *Brazil's Living Museum: Race, Reform and Tradition in Bahia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010; MAIO, Marcos Chor; LOPES, Thiago da Costa. Entre Chicago e Salvador: Donald Pierson e o estudo das relações raciais. *Estudos Históricos*, v. 30, p. 115-140, 2017.

26 Donald Pierson mudou-se para São Paulo, onde continuou pesquisando relações raciais como Escola Superior de Sociologia e Política. A terminologia “atitudes raciais” continuou em seu trabalho, tornando-se central para o trabalho orientado por ele da socióloga negra Virginia Bicudo, “Estudo de atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo” (1945).

27 Considerando as passagens dos pesquisadores Ruth Landes, Edward Franklin Frazier, Lorenzo Dow Turner, Melville Herskovits e Francis Herskovits e as disputas em suas interpretações, ver: CORRÊA, Mariza. *Antropologas e Antropologias*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003; SANSONE, Livio. *Estados Unidos e Brasil no Gantoiis: o poder e a origem transnacional dos estudos Afro-brasileiros*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, p. 9-29, 2012.

governo Mangabeira, ocorreu rápida articulação de um modernismo de estado que valorizava uma produção figurativa em que a diversidade racial da cidade era celebrada como desprovida de conflitos. Esse movimento foi protagonizado por homens brancos oriundos da elite local ou estrangeiros com experiência nos protocolos visuais do modernismo.

Um bom exemplo é o pintor baiano branco Genaro de Carvalho, que acompanhou de Paris as primeiras articulações desse sistema de arte. Ao retornar a Salvador em 1950, ele foi convidado para pintar um mural monumental para o salão do restaurante do Hotel da Bahia, chamado “Festas Populares” (1950). O hotel foi construído pelo governo do estado para os festejos do quarto centenário da cidade, ocorridos em 1949, mas em função do atraso das obras, se tornou sede dos Salões de Belas Artes. Outro é o argentino branco Hector Páride *Carybé*, que se mudou para Salvador, em janeiro de 1950, com uma carta de recomendação do escritor branco Rubem Braga, que lhe rendeu imediatamente uma bolsa de um ano do Departamento de Cultura para produzir obras sobre a cidade. Desenhos que foram em seguida expostos na Secretaria de Educação e aproveitados pela indústria do turismo, ilustrando a série de fascículos Coleção Recôncavo (1951).

Enquanto essas duas experiências permitem dimensionar o crescente aumento dos recursos para a arte moderna em Salvador, a partir de 1947, o mapeamento dos pintores e escultores negros negociando sua profissionalização em instituições locais apresenta diversos indícios de desigualdade de acesso a esses espaços. Foram em transações bem menos valorizadas e visibilizadas, que o pintor e babalorixá negro Rafael Borges de Oliveira viu nos primeiros anos da década de 1950 suas telas expostas na Galeria Oxumaré e no MASP. Obras que eram realizadas para decorar seu terreiro, nos momentos em que não estava trabalhando como policial no distante distrito de Mataripe. Da mesma forma o fez o pintor João Alves, cujo trabalho como engraxate na Praça da Sé tornou sua presença estratégica para o sistema de arte local, ao garantir segurança aos artistas que vinham do mundo inteiro montar seus cavaletes em busca de vistas pitorescas do bairro colonial da cidade. Já o escultor Agnaldo Manoel dos Santos tomou contato com o sistema de arte dois anos após chegar em Salvador em busca de trabalho, vindo de Mar Grande. Após fazer um serviço de descarregamento para o escultor branco Mário Cravo Junior, em dezembro de 1949, ele passou a trabalhar como vigia do seu ateliê e, em seguida, como seu assistente. Exercendo esse trabalho, ele viajou para São Paulo, em 1953, para realizar o transporte das obras de Cravo na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa experiência fez com que ele desejasse ocupar aquele

espaço enquanto artista, um feito alcançado quatro anos depois, após realizar mostras em galerias de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo conseguindo, com isso, deixar de morar no trabalho e mudar-se para uma casa no bairro do Rio Vermelho.

Ao colocarem suas melhores roupas para negociar sua presença em exposições realizadas em espaços de prestígio da cidade, foi comum a pintores e escultores modernistas negros serem tratados por agentes do sistema de arte pelo epíteto “primitivo”. Termo que carregava um tom marcadamente condescendente, tomado de empréstimo de pesquisas da antropologia sobre comunidades apartadas dos processos de modernidade, e utilizado nesse contexto para tratar de artistas que viviam a experiência da modernidade a partir de posições subalternizadas. Entre esses sujeitos, há em comum as duplas ou triplas jornadas de trabalho, o trabalho artístico, na maioria das vezes, em ateliês improvisados, utilizando materiais de baixa qualidade, e longos trajetos entre as zonas periféricas e o centro de uma cidade racialmente cindida. Contingências que resultaram em obras que se tornaram, ao mesmo tempo, indício e testemunha da vida negra da Salvador do período, constituindo uma experiência de modernismo negro.<sup>28</sup>

Nessas negociações marcadamente assimétricas, era comum que suas pinturas e esculturas respondessem tanto a expectativas individuais de sua subjetividade, quanto aos termos que mediavam a profissionalização no sistema de arte. Assim como Luíza Bairos observou a gradual mudança na percepção pública da raça, que levou ao surgimento da ideia de “boa aparência” na virada para a década 1960, é possível identificar uma relativa reorganização dos termos da profissionalização que mediavam a participação de artistas negros em exposições.

No dia 27 de setembro de 1958, o *Diário de Notícias* publicou uma reportagem sobre um caso de racismo em Salvador, que se estendeu por dias no noticiário baiano,

Eram 11 horas da manhã quando a jovem bailarina do conjunto Brasiliana dirigiu-se ao salão de beleza situado à Av. 7, 320. Foi fazer as unhas e solicitou ser atendida.

---

28 Entendo modernismo negro enquanto a expressão das tecnologias e saberes associados a experiências de emancipação racial vivida enquanto “contracultura da modernidade”, como percebido por Paul Gilroy. Ver: GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, São Paulo/Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2004; GOMES, Flávio dos Santos; Fagundes, Anamaria. Por uma “Anthologia dos negros modernos”: Notas sobre a cultura política e memória nas primeiras décadas republicanas. *Revista Universidade Rural. Série Ciências Humanas*, v.29, p. 72-87, 2007; DOMINGUES, Petrônio. *A vênus negra no Brasil: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 23, n 45, p.95-124, 2010.

– “A senhora desculpe, mas este não é um salão para pessoas de cor!” A brutal resposta foi dada pelo proprietário do estabelecimento. Chocada com tal atitude, a jovem Maria Conceição Sabina chorou. (...).

O que vem se verificando na Bahia, é não apenas chocante, mas sobretudo revoltante. Há semanas, um magazine do comércio estampou um anúncio nos jornais exigindo como condições de emprego para balconistas ser apresentável e branco. Agora é a selvagem determinação de um cabeleireiro que, inclusive, mostra a uma jovem artista de passagem pela Bahia, cujas tradições negras são sem dúvida as coisas mais importantes que temos, que a sua casa comercial não é para pessoas de cor. Vergonhosa calúnia contra a cultura e os costumes baianos. “Jamais pensei em sentir no meu país, e na Bahia, tamanho preconceito”, comenta a jovem. O que pensar, nós, baianos, de tal fato? A gravidade da afirmação do selvagem e falso baiano, merece uma repulsa geral da população, diante da lei Afonso Arinos, e sobretudo diante da tradição da Bahia, maior exemplo de democracia racial.<sup>29</sup>

Conceição era bailarina do grupo *Brasiliana*, que estava em cartaz no Ginásio da Fonte Nova, onde o repórter a encontrou para uma entrevista. Apesar de condenar a flagrante violência racista, os comentários do jornalista recusa admitir a existência do racismo na Bahia, descrevendo o fenômeno como “estrangeiro”. Aquele não era um argumento exatamente novo, mas acompanhava a própria história do grupo que Conceição fazia parte.

Naquele momento, a *Companhia Negra Brasiliana* tinha quase uma década de vida e gozava prestígio internacional. Fundado em 1949, o grupo conhecido outrora como *Teatro Folclórico Brasileiro* nasceu no Rio de Janeiro como uma dissidência do *Teatro Experimental do Negro*, criado em 1944 por ideia do ator e militante negro Abdias do Nascimento. A cisão ocorreu por um grupo que desejava dialogar com maior proximidade com os crescentes estudos do folclore e disputar os sentidos desse campo já dominado pela retórica da “*Democracia Racial*”.<sup>30</sup>

Em dezembro de 1950, a *Brasiliana* realizou uma turnê pelo estado de São Paulo, seguido de sua primeira turnê internacional, iniciada em Londres, em 1951. As apresentações no exterior causaram respostas reativas entre críticos culturais por conta de o grupo levar ao exterior um Brasil que se via como negro. Naquele mesmo momento, a coreógrafa norte-americana negra Katherine Duhram viajou ao Brasil para se apresentar. Ao visitar São Paulo, foi barrada na porta do Hotel Esplanada, onde iria se hospedar. Pelo fato de ser um caso com potencial para um incidente internacional, o deputado Afonso Arinos de Melo Franco foi

29 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Preconceito racial na Bahia 1958 – Jovem bailarina do Conjunto ‘Brasiliana’ barrada pela frase: ‘Neste salão não se recebe pessoas de cor’”. *Diário de Notícias*, 27 de setembro de 1958.

30 PEREIRA, Roberto Augusto A. *A Companhia Negra Brasiliana e a constituição do Teatro Folclórico no Brasil*. Revista *Transversos*, v. 1, p. 216-238, 2020.

levado a propor, em 1951, a primeira lei que criminaliza o racismo no Brasil. Uma lei que, segundo Arinos, coibiria um fenômeno “estrangeiro”, dado a inexistência do racismo no Brasil.

Apesar da persistência do jornalista em reproduzir o antigo argumento de Arinos ante o desconhecimento de Conceição sobre os códigos constituídos no cotidiano da cidade que definiam quando e onde pessoas negras eram bem vindas ou não, o episódio continuou em pauta nos dias seguintes. Duas semanas antes, em 13 de setembro de 1958, o *Diário de Notícias* havia noticiado a resolução da Suprema Corte dos Estados Unidos de reabrir a Little Rock High School. Essa escola havia iniciado um processo de integração racial, mas foi fechada pelo governador do Alabama.<sup>31</sup> Por conta disso, o caso ocorrido com Conceição passou a ser chamado “Little Rock Baiano”.

Os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos e de descolonização no continente africano se tornaram um desafio para a imprensa diante das tensões raciais locais. Nesse caso, o jornal editado por Odorico Tavares publicou uma reportagem que entrevistava “luminares” da sociedade baiana para opinarem sobre o assunto.<sup>32</sup> Dentre os seis entrevistados, estava o sociólogo Thales de Azevedo, que no início da década havia defendido a doutrina da “Democracia Racial”. Dessa vez, ele menciona que pesquisas mais recentes apontavam para a existência do racismo na Bahia. Foi também entrevistado o escultor Mário Cravo Júnior, que adota uma posição incendiária em relação ao salão de beleza. Já a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que estava de passagem pela primeira vez na Bahia, reproduz o discurso corrente acerca de essa ser uma exceção. Aparentemente, o jornal não considerou entrevistar qualquer intelectual negro.

Nos anos seguintes, é possível identificar nos jornais locais uma mudança no estatuto dos intelectuais negros na esfera pública que, nos primeiros anos da década de 1960, conquistam uma visibilidade crescente. Essa mudança incide também na profissionalização dos artistas negros na Bahia. Nesse processo, a modernização do currículo da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia assume posição central. Na turma de pintura, de 1952, estavam Juarez Paraíso e Yeda Maria de Oliveira. Ambos acompanharam no desenvolvimento de suas próprias poéticas o abandono da formação inspirada naquela difundida pela Escola

---

31 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Suprema corte pró-‘Integração Racial’”. *Diário de Notícias*, 13 de setembro de 1958.

32 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Mangabeira e outros reverberam a discriminação racial, na Bahia”. *Diário de Notícias*, 28 de setembro de 1958.

Nacional de Belas Artes e a chegada dos protocolos visuais modernistas. Já o escultor Manuel Bonfim e o pintor José de Dome cursaram algumas disciplinas da instituição, apesar de não estarem formalmente matriculados. O primeiro, enquanto funcionário da Escola, e o segundo, em momentos de folga da serralheria onde trabalhava. Na turma de 1962, havia pelo menos três estudantes negros. São dessa geração: Edison da Luz, Hélio de Oliveira e Emanuel Araújo. Enquanto jovens estudantes, eles viveram a emergência do Museu de Arte Moderna da Bahia, inaugurado em janeiro de 1960, e a ruptura institucional de 1º de abril de 1964, que levou a uma nova rearticulação no sistema de arte em Salvador.

Diante da articulação de um sistema de arte moderna em Salvador, entre 1947 e 1964, analiso nesta tese analisarei o processo de profissionalização de pintores e escultores negros modernistas atuantes na cidade.<sup>33</sup> Para tal, avalio os protocolos de racialização que incidiam diretamente sobre esses sujeitos e as estratégias produzidas por eles diante das hierarquias raciais que mediavam as relações no sistema de arte do período, buscando entender como sua produção nos informa de uma modernidade particularmente negra.

\*\*\*\*\*

A ausência de pintores e escultores negros na memória institucional dos museus brasileiros foi um problema encarado pelo artista e curador negro Emanuel Araújo por toda a sua carreira. Aluno da turma de 1962 da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, Araújo acompanhou de forma muito próxima as atividades do recém-criado Museu de Arte Moderna da Bahia, onde trabalhou em suas exposições e teve, ele próprio, uma mostra individual em setembro de 1963. Nas décadas seguintes, Araújo desenvolveu uma trajetória profissional estável como gravador e escultor. Período em que ele também estabeleceu uma prática de colecionismo negro focada, prioritariamente, na produção artística de autoria negra de diferentes períodos da história do Brasil.

Com o fim da ditadura civil-militar brasileira, Araújo assumiu a direção do Museu de Arte da Bahia (1981-1983), dando início a uma trajetória profícua como gestor de museus,

---

<sup>33</sup> Ao longo da tese, considero como “negro” os sujeitos que, em documentos da época, foram identificados ou se identificavam como tal. Essa estratégia não se pretende totalizando, na medida em que considero a possibilidade de haver outros artistas negros dentre aqueles que temos informações ainda escassas.

que se estenderia até o final da sua vida.<sup>34</sup> Em meio às intensas movimentações do centenário da Abolição da escravidão no Brasil, em 1988, Araújo realizou a curadoria da exposição “A Mão Afro-Brasileira”, que ficou em cartaz no Museu de Arte Moderna de São Paulo por um mês. Sua abertura coincidiu com a semana em que foi assinada a “Constituição Cidadã”. A primeira Carta Magna brasileira que previa a indistinção de raça e cor no princípio de igualdade, e garantia o pleno exercício dos direitos culturais afro-brasileiros – temas que faziam parte de uma agenda mais ampla defendida pelos movimentos sociais negros na Assembleia Nacional Constituinte.

A partir da sua própria coleção e de pesquisas realizadas em instituições de arte, Araújo pretendia apresentar “como negro, quem negro foi”.<sup>35</sup> Dessa forma, o artista e curador respondia a forma como comumente gestores de museus justificavam a ausência de artistas negros em suas coleções ou em seu discurso institucional: pela suposta inexistência de tais indivíduos.<sup>36</sup> Diante do esforço contínuo de Araújo, em sistematizar dados acerca de pintores e escultores negros brasileiros, a resistência de museus e da própria disciplina de história da arte nas décadas seguintes, em incorporar esse conhecimento, assemelha-se ao fenômeno que Álvaro Pereira do Nascimento chamou de “paradigma da ausência”.<sup>37</sup> Em análise da constituição do campo da história social do trabalho, Nascimento identifica no silenciamento da experiência racial dos trabalhadores, a despeito da existência desses dados e da antiguidade do debate, esforços institucionais localizados que se beneficiariam diretamente da manutenção das redes profissionais mediadas por branquitude. Apesar de serem áreas de pesquisa regidas por dinâmicas distintas, a aproximação é salutar para uma melhor compreensão do silenciamento sobre os resultados das pesquisas de Araújo.

---

34 Sobre a trajetória de Emanuel Araújo como curador e gestor de museus, ver: CUNHA, Marcelo N.B.. Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Tese (doutorado em História). São Paulo: PUC-SP, 2006; SOUZA, Marcelo de Salette. A Configuração da Curadoria de Arte Afro-Brasileira de Emanuel Araújo. Dissertação (mestrado em Estética e História da Arte). São Paulo: USP, 2009.

35 ARAUJO, Emanuel (org.). A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

36 Araújo deu continuidade a esse tensionamento apresentando o desdobramento de sua pesquisa em exposições realizadas em diversas instituições, que culminou na criação do Museu Afro-Brasil em 2004. Ver: ARAUJO, Emanuel (org.). Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994; AGUILAR, Nelson (org.). Mostra do Redescobrimto: Negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000; SULLIVAN, Edward J. (org.). Brazil: Body and Soul. New York: Guggenheim Museum Publication, 2001.

37 NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”: contribuições à história social do trabalho no Brasil. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 29, n. 59, p. 607-626, set 2016.

Considerando os dados que levantou, é possível identificar diversos pontos de partida para a constituição de uma agenda intelectual que, ao reposicionar a experiência negra nos estudos de história da arte e cultura visual no Brasil, poderiam elucidar questões ou mesmo desestabilizar narrativas consolidadas no campo. Um bom exemplo para ilustrar esse ponto é a trajetória do pintor-decorador, educador, memorialista e historiador da arte negro Manoel Raimundo Querino. Nascido em Santo Amaro da Purificação, em 1851, Querino se tornou órfão na infância. Encaminhado para o educador Manoel Correa Garcia, o jovem teve acesso às primeiras letras e a formação no ofício de pintor-decorador. Aos 18 anos de idade, Querino decidiu se emancipar, e realizou uma viagem pelo nordeste brasileiro. No Piauí, foi alistado pelo Exército para a Guerra do Paraguai, cujo recrutamento mirava homens jovens negros. Contudo, por ser letrado, foi alocado como escriturário, servindo por pouco mais de um ano. De volta à Bahia, Querino passou a trabalhar como pintor-decorador durante o dia, e estudar à noite. Ingressou nos estudos preparatórios do recém-criado Liceu de Artes e Ofícios e, em seguida, na Academia de Belas Artes da Bahia, formando-se em desenho, em 1882. Após concluir o curso, Querino passou a lecionar essa disciplina no Liceu, onde permaneceu até 1900, e engajou-se na luta para que os professores da instituição ganhassem um salário equiparado aos de docentes de disciplinas mais prestigiadas no ensino profissional. No Colégio Casa Pia dos Órfãos de São Joaquim, ele ensinou desenho até o fim da vida.

Seu engajamento nos processos de educação formal estava diretamente relacionado à sua militância política. Querino foi um abolicionista ardoroso, além de membro atuante da Liga Operária Bahiana desde sua fundação, em 1876, e uma das principais lideranças na transformação da agremiação em Partido Operário, em 1890. Com conhecimento de causa, Querino defendia, em sua contínua atuação como professor, o ensino de artes como uma ferramenta de possível emancipação dos trabalhadores negros, seja em sua vertente profissionalizante, que promoveria autonomia material, seja em sua vertente humanística, que permitiria o acesso à retórica republicana.<sup>38</sup>

Apesar da história não nos ter legado qualquer obra conhecida de Querino como pintor-decorador, seu engajamento político permite vislumbrar uma história da arte menos centrada na experiência dos sujeitos que adentravam círculos de prestígio das elites consumidoras – em sua extensa maioria, oriundos de elites brancas nacionais. Mas que

---

38 LEAL, Maria das Graças. Manuel Querino, entre letras e lutas – Bahia, 1851-1923. São Paulo: Annablume, 2009; GLEDHILL, Sabrina. Travessias no Atlântico Negro: reflexões sobre Booker T. Washington e Manuel R. Querino. Salvador: Edufba, 2020.

considere os inúmeros sujeitos, ainda pouco conhecidos, que negociaram sua profissionalização nas diferentes posições do sistema de arte e produziram as bases das instituições. São artesãos, impressores, técnicos de fundição e inúmeros estudantes oriundos de Liceus e Escolas de Belas Artes, cujas trajetórias nos dão notícias das dinâmicas de produção de imagens no cotidiano.

Experiências como as do escultor negro Sebastião Mendes de Souza, que se mudou em 1868 do Piauí para o Rio de Janeiro, com uma bolsa para estudar na Escola Imperial de Belas Artes. Artista que, apesar de ter executado obras para projetos públicos, teve experiências profissionais extremamente conflituosas nas quais pesavam hierarquias raciais de um país ainda escravista.<sup>39</sup> Ou como da família negra Timótheo da Costa, que teve ao menos quatro dos irmãos matriculados na Escola Nacional de Belas Arte: Arthur, João, Maria e Henrique. Isso nos dá indícios de que o perfil do alunado da instituição não era tão branco quanto seus egressos mais ilustres.<sup>40</sup>

As trajetórias desses homens e mulheres negras são constitutivas, de diferentes maneiras, da história da cidadania negra no Brasil, tanto nas práticas abolicionistas quanto na posterior luta contra o racismo.<sup>41</sup> Experiência que se revela nos embates de Manuel Querino com promotores do racismo científico da Faculdade de Medicina e do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia que desestabilizavam os ideais da Primeira República. De modo que textos como “O Colono Preto como fator de Civilização Brasileira” (1918) e “O Homem de Cor Preta na História” (1923) iam de encontro aos ideais das elites dirigentes que associavam civilidade e branquitude.<sup>42</sup>

Por outro lado, esses projetos políticos que se queriam hegemônicos ganhavam nesse mesmo período formas especialmente eloquentes de serem visualizados. Seja na tela “A

39 PAZ, Francisco Phelipe Cunha; DE LEMOS, Antonio. A.B.. O suicídio do escultor. 1. Brasília: Briquet de Lemos, 2021.

40 AMÂNCIO, Kleber A.O. Os autorretratos de Arthur Timótheo da Costa, um ensaio sobre a autorrepresentação. In: ABREU, Martha; DANTAS, Carolina V; MATTOS, Hebe; LONER, Beatriz; MONSMA, Karl (Org.). Histórias do Pós-abolição no Mundo Atlântico: identidades e projetos políticos (Volume 1). Niterói: Editora da UFF, 2013; AMÂNCIO, Kleber A.O. Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa. Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, 2016.

41 Considero esse processo de constituição da cidadania negra aqui a partir de: BUTLER, Kim. Freedom Given, Freedom Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador. New Jersey: Rutgers University Press, 1998; ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. O jogo da dissimulação. Abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; MAGALHÃES, Ana Flávia. Escritos de Liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

42 ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro; SAMPAIO, Gabriela dos Reis. De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição. Campinas, Editora da Unicamp, 2021; SANTOS, Ynaê Lopes. Racismo Brasileiro: uma história da formação do país. São Paulo: Todavia, 2022.

Redenção de Cam” (1895) do pintor espanhol branco Modesto Brocos e seu uso pelo médico João Batista de Lacerda para ilustrar o projeto nacional de branqueamento da população, no I Congresso Universal das Raças, realizado em 1911, em Londres.<sup>43</sup> Seja na Mãe Preta (1912) do pintor igualmente branco Lucílio Albuquerque, produzida na esteira da popularização da tela de Brocos, que teve posteriormente reelaborações por audiências diversas ao longo dos anos.<sup>44</sup> As duas obras tornaram-se centrais no debate acerca da longa tradição da intelectualidade branca brasileira de produzir imagens de controle para visualizar os lugares que esperavam serem ocupados pela população negra.<sup>45</sup>

A difusão do modernismo no Brasil foi marcado pelas disputas acerca das imagens associadas às culturas populares negras. Seja por sua ampla presença na vivência da classe trabalhadora, seja pelo interesse das elites brasileiras diante do consumo europeu de culturas associadas a territórios coloniais.<sup>46</sup> O I Congresso Afro-Brasileiro, organizado em 1933 por Gilberto Freyre em Recife, foi um ponto central na difusão dessas práticas. Com ampla presença de intelectuais brasileiros e estrangeiros, em sua maioria brancos, o evento pretendia fazer frente ao racismo científico, já popularizado no Brasil por meio das redes da eugenia, a partir da popularização da antropologia cultural. Articulações que produziram importantes alianças para fazer frente a violências praticadas pelo estado contra espaços de cultura negra, mas que também viabilizaram importantes articulações para a futura popularização da doutrina da “Democracia Racial” junto às instituições de estado.

No evento, esteve presente o pintor modernista negro Miguel Barros – que assinava em suas telas, “Barros, o mulato”, que foi a Recife enquanto representante da Frente Negra Pelotense, criada em maio daquele ano.<sup>47</sup> No evento, Barros proferiu uma fala contundente sobre desigualdade no acesso à educação e ao emprego por pessoas negras, além de ter

---

43 SCHWARCZ, Lilia K. M. O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Pensamento Racial No Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. LOTIERZO, Tatiana. Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1890-1940). São Paulo: Edusp, 2017.

44 CLEVELAND, Kimberly. Black Women Slaves Who Nourished a Nation: Artistic Renderings of Black Wet Nurses of Brazil. Amherst: Cambria Press, 2019.

45 GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). Por um feminismo afro-latino-americano. São Paulo: Zahar, 2020; COLLINS, Patricia Hill. Mammies, matriarcas e outras imagens de controle. In: Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

46 ARCHER-STRAW, Pettrine. Negrophilia: Avant Garde Paris and Black Culture in the 1920s. London: Tames & Hudson, 2000; CLIFFORD, James. A Experiência Etnográfica – Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

47 SILVA, Fernanda Oliveira. Os negros, a constituição de espaços para os seus e o entrelaçamento desses espaços: associações e identidades negras em Pelotas (1820-1943). Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: PUC-RS, 2011.

exposto suas telas junto a outros artistas modernistas, majoritariamente brancos: Cicero Dias, Di Cavalcanti, Noêmia, Manoel Bandeira, Tomás Santa Rosa e Lasar Segall. Também como balanço daquele Congresso, Edison Carneiro publicou o artigo “Exploração do Negro” (1935), chamando atenção de que a já consolidada exploração econômica da população negra estava em vias de expansão, com a exploração intelectual e simbólica.<sup>48</sup> Essa crítica ressoou nos anos seguintes em textos de outros intelectuais negros que, como Carneiro, eram filiados ao Partido Comunista Brasileiro.<sup>49</sup>

Três anos à frente, em 1937, Carneiro organizou o II Congresso Afro-Brasileiro junto com o jornalista branco Aydano de Couto Ferraz e com o babalawô Martiniano Bonfim na presidência de honra. O congresso teve fala de abertura da ialorixá Eugênia Ana dos Santos, a Mãe Aninha do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, e ampla participação das comunidades de terreiro de Salvador, sendo organizado junto à articulação da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia. Esse esforço de auto-organização foi amplamente denunciado por Gilberto Freyre, que descreveu o segundo congresso como um evento descomprometido com a produção de conhecimento, mas de interesse exclusivamente político. Crítica que foi ecoada por outros intelectuais brancos dedicados aos Estudos Afro-Brasileiros.

As implicações dessas tensões na implantação da arte moderna no Brasil tem um indício no livro *The Negro in Brasil* de Arthur Ramos, publicado em 1939 em inglês, no qual o autor trata da presença negra em vários campos profissionais.<sup>50</sup> No capítulo traduzido como “O Negro na Pintura, Escultura e Arquitetura”, Ramos apresenta a atuação de sujeitos negros nas profissões artísticas, entre os séculos XVII e XX, demonstrando amplo conhecimento da historicidade das hierarquias raciais no campo das artes em cada período. Passando por um amplo número de biografias de artistas negros do século XVIII e início do XIX; além da marcada presença negra nos Liceus de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes no século XIX. Ao adentrar no século XX, ele apresenta a difusão do gosto modernista no Brasil a partir da popularização dos “motivos negros”. Contudo, ele demonstra clara dificuldade de

---

48 ROSSI, Gustavo. *O Intelectual Feiticeiro: Edison Carneiro e o campo das relações raciais no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

49 MAIO, Marcos Chor; LOPES, Thiago da Costa. *Entre Chicago e Salvador: Donald Pierson e o estudo das relações raciais*. *Estudos Históricos*, v. 30, p. 115-140, 2017

50 Livro traduzido em 1956 sob o título *O Negro na Civilização Brasileira*. Sua narrativa tem marcada influência de *O colono preto como fator da civilização brasileira* (1918) de Manuel Querino, que havia sido reeditado em um volume organizado por Ramos, em 1938. A primeira edição do texto de Querino foi publicada nos anais do 6º Congresso Brasileiro de Geografia (1918), onde foi apresentado como comunicação oral.

recordar artistas modernistas negros brasileiros do período, a exceção de Miguel Barros e Tomás Santa Rosa. O que o leva a enumerar artistas brancos de prestígio.

Considerando esse aparente embranquecimento da profissão, a análise das trajetórias de artistas negros no sistema de arte moderna nos permite entender as estratégias profissionais produzidas por esses sujeitos, a despeito do racismo. Estratégias que envolvem por vezes assumir interesses de mercados, por vezes produzir redes de solidariedade autônomas. Como no caso por exemplo do Museu de Arte Negra proposta por Abdias Nascimento, durante o 1º Congresso do Negro Brasileiro, organizado em 1950 no Rio de Janeiro, pelo Teatro Experimental do Negro, com ampla presença de organizações negras do Brasil e do exterior.<sup>51</sup> Nesse período, o ator e militante que se tornaria pintor décadas a frente tinha contato cotidiano com os desafios enfrentados pelos artistas negros Heitor dos Prazeres, Tomás Santa Rosa e Wilson Tibério no sistema de arte.<sup>52</sup>

Ou ainda no caso de Mário de Oliveira, pintor paulista nascido em 1927, que havia estudado na Associação Paulista de Belas Artes. De passagem por Campinas na segunda metade da década de 1950, em busca de oportunidades de trabalho, Oliveira foi acolhido pela trabalhadora doméstica Laudelina de Campos Mello. Na época, Mello já galgava grande prestígio político por participar de diversas entidades do movimento negro e do movimento de trabalhadoras domésticas desde a década de 1930. A partir das articulações de Mello, Oliveira se tornou professor da Escola de Belas Artes de Campinas e realizou diversas exposições.<sup>53</sup>

Ao atravessar esse conjunto de exemplos, é possível identificar como as dinâmicas das relações raciais foram centrais para a profissionalização de pintores e escultores negros em diferentes períodos e regiões do Brasil. Seja na produção de projetos emancipatórios, seja na constante reconfiguração dos mecanismos do racismo, a persistência dos protocolos de racialização é objeto cotidiano do debate contemporâneo, presente em autoras como Sueli

---

51 MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) São Paulo: FFLCH-USP, 2018; CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian. *Sepúlveda dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 174–189, 2019.

52 Apresentei resultados preliminares de uma pesquisa documental ainda não publicada acerca dessa relação na comunicação “Exhibiting in the Darkness: Black Brazilian painters in art spaces during the Estado Novo”, apresentada no seminário “Unchaining/Re-connecting: Rethinking Africa in the Arts of Brazil”, a convite do prof. Dr. Roberto Conduru na Southern Methodist University, realizado em novembro de 2022.

53 ALBERTI, Verena. *Modos de vida e consumo entre 1930 e 1945*. In: VANNUCCHI, Marco Aurélio; ABREU, Luciano Aronne de (org.). *A era Vargas (1930-1945)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021, v. 2, p. 385-429.

Carneiro ou Cida Bento.<sup>54</sup> Na medida em que a Lei das Ações Afirmativas (Lei nº12.711/2012) viabilizou que uma vasta parcela da população historicamente alijada do acesso a universidade tenha formação especializada, os protocolos internos do sistema de arte – por vezes classistas, sexistas e racistas – passaram a ser tensionados com maior constância pela experiência de profissionais negros.<sup>55</sup> Questões que, ao serem encaradas a partir das particularidades da experiência de artistas negras e negros, nos permitem recompor a escrita da história da arte a partir de uma perspectiva mais democrática.<sup>56</sup>

\*\*\*\*\*

Essa tese é dividida em cinco capítulos, que são por sua vez organizados em duas partes. Cada uma dessas partes é guiada pela trajetória de um artista modernista negro que construiu sua trajetória profissional em Salvador.

Na Parte I, “A Cidade dos Artistas”, analiso os protocolos de racialização que incidiam localmente sobre artistas negros atuantes em Salvador entre 1947 e 1964 em sua circulação nos espaços ligados ao sistema de arte. Essa parte da tese é dividida em dois capítulos e guiada pela trajetória do pintor Rubem Valentim.

No primeiro, “Assim se faz um museu: entre sujeitos e instituições”, analiso presença de pintores e escultores negros nos empreendimentos articulados por profissionais de arte locais para a criação de um museu especializado em arte moderna em Salvador, que culminou na inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia em 1960. Nessa análise, avalio as estratégias estabelecidas por esses sujeitos para ocupar esses espaços, assim como os seus desafios de profissionalização em uma cidade racialmente desigual.

---

54 Considero como centrais para entender os protocolos de racialização nos processos de profissionalização a noção de “dispositivo de racialidade” analisado por Sueli Carneiro e do “pacto narcísico da branquitude” tratado por Maria Aparecida Bento. Ver: BENTO, Cida. O pacto da branquitude. São Paulo: Cia das Letras, 2022; CARNEIRO, Sueli. Dispositivo de Racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser”. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

55 CAMPOS, Marcelo. “O Freio da Blazer”, a “cara da dura”: notas sobre itinerários entre a cidade, a arte, institucionalidades e ascendências afro-brasileiras. Revista Arte&Ensaio (Rio de Janeiro), v. 28, n.43, 2022.

56 SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?. Revista GEARTE (Porto Alegre), v. 6, n. 2, 2019; SIMÕES, Igor M. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. Revista De Artes Visuais (Porto Alegre), n.24, v.42, 2019; AMÂNCIO, Kleber A.O. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. FAROL (Vitória), v. 1, p. 27-38, 2021.

No segundo capítulo, “Por uma Bahia Africana: novas ideias, novas articulações”, trato do atuação de artistas e intelectuais negros de Salvador diante do reposicionamento dos debates presentes na esfera pública sobre o continente africano e sobre a experiência negra na diáspora entre o final da década de 1950 e o golpe civil-militar de 1964. Nesse contexto, identifico reconfigurações tanto nos referenciais disponíveis para os artistas em suas pesquisas plásticas, quanto nas hierarquias raciais já estabelecidas localmente.

A Parte II, “Arte, Raça e Profissionalização”, é dividida em três capítulos. Nela, analiso a participação do escultor negro baiano Agnaldo Manoel dos Santos na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1957, a partir das disputas em torno das narrativas de experiências negras na diáspora africana que circulavam junto com modelos institucionais ligados ao sistema de arte moderna em escala internacional no pós-guerra.

Com esse objetivo, tratarei no terceiro capítulo, “Heitor dos Prazeres na 1ª Bienal”, do prêmio concedido à tela “Moenda” de Heitor dos Prazeres de segundo lugar na categoria “Pintura Nacional” na primeira edição da mostra, em 1951. Ao considerar que Prazeres foi um dos artistas negros mais documentados de sua geração no Brasil, a avaliação de como ele se relacionava com a imprensa e as instituições de arte se torna um ponto de vista privilegiado para entender os protocolos de racialização que incidiam sobre a carreira de artistas do período.

No quarto capítulo, “Arte e Raça nas Redes do Pan-Americanismo”, examino os discursos produzidos acerca de artistas negros presentes nas representações nacionais de diferentes países das Américas na primeira década da Bienal de São Paulo. A partir dessa análise, identifico a circulação de diferentes percepções de “raça” associados a projetos políticos e estéticos capitaneados por diferentes elites nacionais, assim como a presença de artistas que, nas frestas da institucionalidade, apresentavam obras que perturbavam visões hegemônicas sobre a experiência racial nas Américas.

Por fim, analisarei no quinto capítulo, “Onde fica o pavilhão da Bahia?”, os discursos de críticos de arte de Salvador acerca dos lugares a serem ocupados por artistas negros nos projetos estéticos que pretendiam apoiar na Bienal de São Paulo entre sua primeira edição, em 1951, e a 5ª Bienal (1959), quando ocorreu a exposição “Bahia no Ibirapuera”. Nessa experiência, avaliarei a reiterada associação da experiência negra com o alheamento dos processos de modernidade, assim como a desvalorização da autoria individual no tratamento da obra desses sujeitos.

Ao final da tese, avalio o impacto da experiência racial na produção de um modernismo marcadamente negro em Salvador no período entre 1947 e 1964, assim como os desafios de narrá-lo enquanto estruturante da história do modernismo no Brasil.

## PARTE I - A CIDADE DOS ARTISTAS

*Bahii-a*

*Como uma dose infame de cachaça na garganta de Exu e a palavra delirou  
dentro de mim como um relincho de nadadoras ilhas verdes espalhadas em meio  
a ostentação de frutas e um desmoronamento de papagaios*

*Bahii-a  
(...)*

*Bahia de asas! de cumplicidades! dos poderes! Campo grande pelas grandes  
manobras militares do insólito! De toda comunicação com o desconhecido,  
Usina de energia e Alfândega!*

*De fato, seja Ogum ou São Jorge, quem pode dizer, nuvens solenes cruzaram  
espadas, trocaram pérolas, araras, búzios rosados, búzios  
malva, aranhas adamascadas, carabídeos vorazes, lagartos raros*

*e a palavra concluiu na decadência sombria dos mais altos senhorios dos céus.*

*Ah! Bahia!*

Aimée Césaire<sup>57</sup>

Em diferentes situações ao longo de sua vida, o artista Rubem Valentim relatou que seu interesse nos debates acerca do modernismo nas artes visuais foi despertado ao visitar a “Exposição de Pintura Contemporânea”, realizada na galeria da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, entre os dias 15 e 30 de março de 1948. A exposição havia sido organizada por Marques Rebelo – escritor branco celebrado pela imprensa por conta do romance *Marafa* (1935) – e financiada pela Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia.

---

57 “Bahii-a / Like a villainous shot of cachaça into the throat of Exu and the word raved within me like a neighing of green islands women swimmers scattered amidst the boasting of fruit and a cave-in of parrots / Bahii-a (...) / Bahia of wings! of complicities! of powers! *Campo grande* for the military maneuvers of the strange! Of all communication with the unknown, Power Station and Custom House! / In fact, whether Ogu or Saint George, who can say, solemn clouds crossed swords, exchanged pearls, racks, pink cowries, mauve cowries, damasked spiders, voracious carabids, rare lizards / and the word concluded in the shady decay of the highest seigniories of the heavens / Ah! Bahia!” (tradução minha).

O poeta afro-martiniquês Aimé Césaire visitou Salvador em 1963 em companhia do etnógrafo beninense Alexandre Sênou Adandé, que no ano anterior havia fundado o Museu Etnográfico de Porto Novo, no Benin independente. A poesia “Prose for Bahia-of-All-Saints” foi publicada pela primeira vez em inglês, no livro “Pour Daniel-Henry Kahnweiler” (1965), editado por Werner Spies. O livro trazia colaborações de diversos artistas modernistas e intelectuais, em homenagem aos oitenta anos do galerista alemão Daniel-Henry Kahnweiler. Em seguida, a poesia foi publicada em francês com o título *Lettre de Bahia-de-tous-les saints* na *Poésie Complète* (1976) de Césaire. Ver: ARNOLD, A. James; ESHLEMAN, Clayton (org.). *The complete poetry of Aimé Césaire: bilingual edition*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.

O fascínio pelas obras em exposição fez Valentim retornar algumas vezes ao antigo edifício da Biblioteca, localizado na praça Tomé de Souza. A mostra era composta por trabalhos realizados por artistas brasileiros de carreira consolidada no Rio de Janeiro – muitas delas postas a venda –, além de algumas gravuras de artistas estrangeiros, pertencentes a coleções privadas brasileiras.<sup>58</sup> Nesse novo universo que se abria para Valentim, ele se sentiu particularmente estimulado pela série de gravuras “Mangue” (1929), realizada pelo artista lituano-brasileiro Lasar Segall.<sup>59</sup> O jovem dentista se sentiu atraído, tanto pela forma como Segall representava as figuras humanas e o espaço – em franco diálogo com o expressionismo dos seus anos de formação em Berlim e Dresden – quanto por seu tema: o cotidiano dos moradores e frequentadores da zona de meretrício do centro do Rio de Janeiro.

Em pouco tempo, Valentim começou a estabelecer vínculos com intelectuais e jovens artistas que trabalhavam em Salvador, e a produzir suas próprias obras. Na época, o pintor tinha 26 anos e há dois anos se formara cirurgião-dentista pela Universidade da Bahia.<sup>60</sup> O cotidiano de trabalho como odontólogo despertava-lhe asco, segundo ele: “o sofrimento que eu sentia quando assistia as aulas de anatomia. O cheiro de formol, a carne podre, morta, verde, pus.”<sup>61</sup> A angústia de exercer essa atividade profissional é um tema constante nos seus escritos íntimos. Na época, o pintor vivia na rua Newton Prado n. 7, no bairro da Gamboa, próximo ao centro da cidade. Aquele era o terceiro endereço que ocupava em pouco mais de duas décadas de vida.

Quando Rubem Valentim nasceu, em 9 de novembro de 1922, ele morava na rua Maciel de Baixo n. 17, 1º andar, no distrito da Sé. Nessa mesma rua concentrava-se boa parte

---

58 Dentre esses artistas, constavam Candido Portinari, Lasar Segall, José Pancetti, Emiliano Di Cavalcanti, Tomás Santa Rosa Júnior, Iberê Camargo, Roberto Burle Marx, Edith Behring, Alcides Rocha Miranda, Milton Dacosta, Djanira da Motta e Silva, José Moraes, Percy Deane, Percy Lau, Bruno Giorgi e Alfredo Ceschatti.

59 O fascínio de Valentim com as gravuras da série “Mangue” na exposição de 1948 aparece em diversas entrevistas concedidas por ele. Aqui, tomo como referência a entrevista que integra o trabalho produzido por William Cunha Corvacho da Torre para a disciplina “História Social da Arte”, ministrada por José Carlos Sebe no segundo semestre de 1990, em que o pesquisador utiliza metodologia de História Oral. Essa entrevista foi realizada em São Paulo, no apartamento onde o artista morava, na rua Pamplona nº 444, apt. 132. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 1; Grupo 1 – Atuação artística. “Entrevista para William Cunha Corvacho da Torre – nov/1990 em SP”.

60 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 28; Grupo 01 – Atuação artística; Descrição: premiação, certificados, diplomas. “Faculdade de Medicina da Bahia – 30 de novembro de 1946 – diploma de cirurgião dentista”.

61 Apesar dessa anotação não conter data, há na página com numeração anterior a essa referências ao ano de 1951. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p. 8; sem data.

do trabalho sexual exercido no centro da cidade.<sup>62</sup> Nessa casa, Valentim vivia com seus pais, Antônio Valentim de Souza e Belanízia Alzira Bragança, e seus irmãos. Era o mais velho de uma família de seis filhos. Segundo relatos de uma caderneta mantida pelo pai, na qual registrava nascimentos, batizados e eventos importantes da família, Antônio Valentin era comerciante e, em janeiro de 1925, havia se empregado como representante de vendas da Singer Sewing Machine.<sup>63</sup> No ano dessa contratação, Antônio registrou outro fato considerado significativo: “Cosme e Damião veio em nossa casa no dia 27 de setembro de 1925 e depois ficou sendo o nosso protetor.” Na época, a casa era habitada por Rubem e Humberto Valentim. Há pouco mais de um ano, Nilton Lúcio, terceiro filho do casal, havia falecido ao nascer.

O novo trabalho de Antônio Valentim permitiu a mudança para um bairro mais distante do centro, de ocupação considerada mais familiar. “Mudei para casa própria na rua Futuro do Tororó, nº 11, distrito de Sant’Anna, em 12 de março de 1927”, escreveu o pai do pintor em sua caderneta.<sup>64</sup> Foi nessa casa em que Rubem Valentim viveu até partir para o exército. A posterior mudança para a casa da rua Newton Prado não foi registrada na caderneta de Antônio – o que tomo como um indício de que esse foi possivelmente um movimento individual do dentista recém-formado. No diário de Rubem, consta apenas um comentário acerca desse endereço: “A vista maravilhosa: a nossa casa tem a vista para o mar. A incapacidade de Antônio Valentim de perceber a beleza da vista. Como é possível que indivíduos só com dinheiro consiga aquilo que não sabe sentir, não percebe a beleza?”<sup>65</sup>.

O tom ríspido que menciona o pai no comentário revela o conflito vivido por Rubem Valentim entre a profissão que respondia ao interesse coletivo de buscar maior estabilidade financeira para a família e suas expectativas de satisfação pessoal. “Vivi sempre desajustado, as preocupações econômicas não me deram tempo para escolher”<sup>66</sup>, revela o pintor em um comentário pontual. Em outros momentos, ele descreve as consequências do diagnóstico que fez da sua própria vida: “Tenho que me agarrar a uma profissão que eu goste por uma questão de ajustamento social, para livrar-me dos complexos negativos, para livrar-me da

62 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Vida pessoal e doméstica – relações familiares”.

63 Idem.

64 Idem.

65 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p. 6; sem data.

66 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

marginalidade.”<sup>67</sup> Rapidamente, a arte tornou-se uma esperança para solucionar sua permanente insatisfação profissional.

Quando começou a pintar, Valentim dividia seu dia entre o consultório e o ateliê, localizado num casarão de esquina entre a rua do Cabeça e a avenida Sete de Setembro, no centro da cidade.<sup>68</sup> O imóvel, de estrutura precária e sem luz elétrica, era de propriedade do também pintor Genaro de Carvalho, que alugava aposentos para pintores e outros profissionais montarem seus negócios. Naquela mesma vizinhança, Carvalho tinha um segundo casarão, onde ele mantinha seu próprio ateliê após retornar de Paris, em 1950, tempo em que estudou na *École Nationale Supérieure des Beux-Arts*.

Das conversas com intelectuais e outros artistas, Valentim descobriu o pintor francês Paul Cezanne, de quem passou a copiar incessantemente as obras reproduzidas em livros da Biblioteca do Museu Estado da Bahia. Na mesma biblioteca, ele foi apresentado pelo escultor Mário Cravo Junior ao trabalho do pintor russo Wassily Kandinski.<sup>69</sup> Foi também a partir dessas primeiras conversas que ele passou a desenvolver suas primeiras experiências com a pintura abstrata.

Entre 1948 e 1949, é possível identificar nas páginas do *Diário de Notícias* um claro esforço de José Valladares, então diretor do Museu do Estado, em divulgar os debates sobre a abstração a partir de alguns episódios.<sup>70</sup> Por um lado, ele apresentava as notícias do embate que havia ocorrido em junho de 1948, em Paris, no I Congresso Internacional de Críticos de Arte, entre defensores do Figurativismo e do Abstracionismo; por outro, ele tratava com entusiasmo a exposição realizada no MASP, em novembro daquele mesmo ano, com obras de arte abstrata de artistas estrangeiros que haviam alcançado prestígio em museus da Europa e dos Estados Unidos. Esses debates foram reavivados numa palestra proferida por Sergio

67 Apesar dessa anotação não conter data, na mesma página, há notas posteriores indicando serem do dia 1 de fevereiro de 1952. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p.9; sem data.

68 Valentim indica na entrevista concedida a William Cunha Corvacho da Torre em 1990 que o casarão foi demolido anos à frente. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 1; Grupo 1 – Atuação artística. “Entrevista para William Cunha Corvacho da Torre – nov/1990 em SP”.

69 Idem.

70 Dentre esses textos publicados no *Diário de Notícias*, destaco a tradução de “A arte chamada abstrata” do pintor francês André Lhote, apresentado no Congresso de Paris e publicado em 11/07/1948; a tradução do texto “Abc (ou xyz) da arte abstrata”, publicado na revista *Times* por Aline B. Loucheim e publicado em 05/09/1948; o texto assinado por Valladares “Realismo e Abstracionismo”, publicado em 14/11/1948; a série de cinco textos “O que é o abstracionismo”, assinados por Pietro Maria Bardi, diretor do MASP, e publicados semanalmente a partir de 20/03/1949; e o texto “Considerações sobre o abstracionismo” de Sergio Milliet, publicado em 24/04/1949.

Milliet – diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo e presidente da seção brasileira da Associação de Críticos de Arte – no salão nobre do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, no dia 25 de abril de 1949. Um evento que, segundo Valladares, foi divulgado às pressas e que por isso teve público reduzido.<sup>71</sup>

Naquele momento, a decomposição de temas figurativos em formas abstratas tornou-se prática predominante nas obras de Valentim. Em novembro de 1949, ele participou do I Salão Bahiano de Belas Artes com duas obras.<sup>72</sup> No balanço sobre o Salão, feito por Valladares em sua coluna no Suplemento do *Diário de Notícias*, ele trata das obras expostas nos termos propostos pelo congresso de Paris, localizando o trabalho de Valentim no extremo do que chamou “abstracionismo experimental”.<sup>73</sup>

No ano seguinte, entre 18 e 30 de abril, Valentim apresentou suas obras iniciais na Exposição Contemporânea de Artistas Bahianos, realizada no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, sob os auspícios da revista literária *Cadernos da Bahia*, na qual Valentim colaborava como redator. Quatro artistas modernistas atuantes na Bahia – Mário Cravo Junior, Jenner Augusto, Lygia Sampaio e Rubem Valentim – apresentaram no saguão do instituto, cada um, dez obras recentes.<sup>74</sup> Em “Composição com garrafas”, presente na exposição, a pesquisa de Valentim na abstração fazem aproximar os motivos do cotidiano com a ilustração científica.

---

71 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “A conferência de Sergio Milliet”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 1º de maio de 1949.

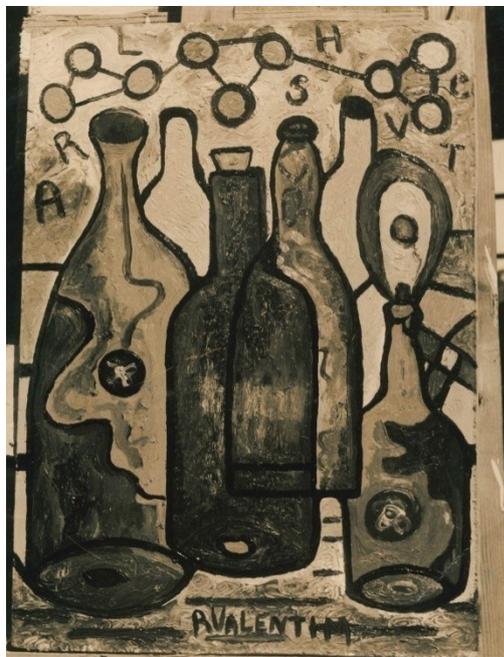
72 São elas: Paisagem campestre (óleo sobre cartolina); Abstração (óleo sobre madeira).

73 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “O Salão Bahiano II – obras expostas”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 27 de novembro de 1949.

74 De Rubem Valentim, foram expostas as seguintes obras: Flores; Abstração; Pintura; Composição; Casario; Composição com garrafas; Paisagem Campestre; Casario; Campo Grande; Mulher.



**FIGURA 1:** Fotografia desconhecida. “Jenner Augusto, Mário Cravo Junior, Rubem Valentim e Lygia Sampaio na Exposição Contemporânea de Artistas Bahianos” (1950). Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Fundo Desenhahia. Pasta Rubem Valentim.



**FIGURA 2:** Leão Rozemberg. “Composição com garrafas de Rubem Valentim” (1950). Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Fotografias. Pasta: Rubem Valentim – reprodução de obra.

O conjunto de obras dos quatro artistas sugere uma diversidade não apenas de estilos e temas, mas também um contexto de colaboração e disputas profissionais formado por pessoas com experiências de classe, raça e gênero distintas entre si. Nesse contexto, Valentim estabeleceu com os outros artistas atuantes na cidade uma relação que variava entre a profunda afinidade e o duro reconhecimento das relações de desigualdade em que ele estava implicado.

Em um comentário, Valentim relata ter encontrado em um sebo alguns livros que pertenceram a Cravo. “Os seus livros eram os mesmos que me interessavam na minha meninice e juventude – astronomia, ciências ocultas, misticismo”.<sup>75</sup> Sua perplexidade revela o sentimento de reconhecimento que o fazia pertencer a uma comunidade profissional pouco numerosa, que se identificava em práticas e interesses compartilhados. Essa afinidade se revelava outras vezes em descrições de noitadas nos prostíbulos do Maciel de Baixo na companhia de seus colegas artistas – o que ocorria, sobretudo, quando ele e sua namorada, Antônia, brigavam.

Em outros momentos, o esforço do jovem pintor para assumir uma identidade profissional em diálogo com aqueles que ele considerava seus pares esbarrava nas limitações materiais, descritas exaustivamente em seu diário. Na página dois de um conjunto numerado, que se iniciou em 1951, ele anota:

Conto – sobre o meu drama na pintura, da falta de equilíbrio econômico. A falta de dinheiro me persegue, é impossível comer tinta. Oh! Maldita hora em que descobri ser pintor; tive de largar tudo: profissão etc. Pintor é profissão no mundo capitalista? Quando não pinto: angustia. Quando vem a inspiração, não tenho material; fico louco. Ninguém entende; começo a gritar: sociedade monetária! Cultura monetária!<sup>76</sup>

Nessa breve sinopse, Valentim apresenta a própria experiência como tema de um conto que pretendia escrever. Estratégia que ele repete algumas vezes ao longo do seu diário para tomar notas de acontecimentos do seu cotidiano. A precariedade econômica diante da profissionalização como artista é também objeto de um comentário de 11 de julho de 1951: “Hoje encontrei o sujeito que devo os 10.000 cruzeiros. É um miserável tubarão. Estava num

75 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1952.

76 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p. 2; sem data.

carro novo, num Hudson. É um miserável! O dinheiro que eu tinha que lhe dar por conta 500 gastei comprando um livro de pintura. A pintura me domina.”<sup>77</sup>

Em outra passagem, descreve a situação de ter ido a uma loja comprar folhas de madeira prensada para pintar e, ao chegar lá, revoltar-se por não ter o dinheiro necessário para a compra.<sup>78</sup> Num outro momento, ele comenta de forma direta como seu pertencimento de classe era um entrave para buscar identificação diante daqueles que considerava seus pares: “A arte não é um frívolo jogo de imaginação. Infelizmente vemos no mundo capitalista mocinhas e rapazes cujas condições econômicas permitem a ociosidade se darem ao jogo frívolo de arrumação de triângulos e cores.”<sup>79</sup>

As constantes contingências materiais levaram Valentim a viver idas e vindas entre a pintura e a odontologia. Apesar disso, o artista continuava a tentar fazer suas obras circularem em espaços institucionais. Após a exposição no IGHBa, o pintor participou do III Salão Bahiano de Belas Artes, realizado em dezembro de 1951.<sup>80</sup> Pouco depois ele escreveu em seu diário: “Voltei a odontologia em 10-1-52”.<sup>81</sup> Em outra página, não datada, dizia: “Toda a vez que eu preciso de dinheiro prostituo-me, isto é, volto à Odontologia.”<sup>82</sup> O processo de transição profissional se mostra mais conflituoso numa nota de 23 de maio de 1952: “Destruí os meus cadernos de anatomia, química etc. Destruí tantos cadernos que guardava com carinho”.<sup>83</sup> Esses comentários são entremeados por notícias de sua relação conflituosa com Antônia e anotações que relacionam a profissão que pretendia abandonar com a autoridade paterna.

Na medida em que Valentim se familiarizava com o cotidiano do sistema de arte, tornar-se pintor parecia-lhe cada vez mais impossível. No dia 13 de maio de 1952, ele comentou sobre a carreira de Cravo: “Se não fosse a posição econômica privilegiada do Mario

77 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

78 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

79 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p. 8; sem data.

80 Nesse salão, Rubem Valentim apresentou quatro obras: “Ex-votos” (desenho em nanquim); “Cão e Pássaro” (desenho em nanquim); “Casal popular” (óleo sobre tela); “Composição com ex-votos” (óleo sobre madeira).

81 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1952.

82 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

83 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

Cravo, não sei se ele chegaria tão rápido ao ponto em que chegou”.<sup>84</sup> Mais a frente, em um comentário sem data, ele complementa: “No ano que Mario fez a cabeça de Rui Barbosa fez mais de 300.000 cruzeiros só em arte. Fez uma média de 20.000 por mês de arte. E é rico. Recebe mesada do Pai.”<sup>85</sup> A “Cabeça de Rui Barbosa” era o busto encomendado pelo governo da Bahia a Cravo para o novo Fórum de Salvador, inaugurado durante os festejos do centenário do célebre jurista que lhe emprestava o nome, em novembro de 1949. Na mesma página, Valentim conclui com uma ampla análise sobre a importância das condições materiais no processo de profissionalização dos artistas,

A contradição e incoerência que eu sentia em mim era o reflexo da contradição do mundo capitalista: contraditório e incoerente. Todo artista precisa dum ambiente, dum lugar de solidão e paz, tranquilidade e luz. Sem as condições materiais mínimas necessárias a vida como condição higiênica, nenhum intelectual, ou homem criador jamais poderá criar. As preocupações dissipam, gastam as energias criadoras.<sup>86</sup>

Seus esforços de se tornar artista entraram em convulsão nos primeiros meses de 1952. Numa página escrita no período, Valentim descreve o dia em que, insatisfeito com suas condições de trabalho, destruiu seu ateliê junto com suas obras: “Durante um ano, tive ateliê no casarão do Cabeça. Lá sofri, lutei para realizar-me. Lá copiei tudo que achei de Modigliani e tudo de Cezanne. Depois rasguei mais de 200 desenhos, arbentei o godê e o cavalete com o martelo, estava louco, sem dinheiro, desanimado, revoltado contra a sociedade egoísta que é a sociedade capitalista”.<sup>87</sup> A forte sensação de insegurança também era motivada por mudanças na política institucional. Com a troca do governo estadual, a incerteza da continuidade das políticas de incentivo às artes, da gestão de Otávio Mangabeira, passou a gerar grandes expectativas no campo da cultura.

Temos notícias do retorno de Valentim à pintura numa nota publicada por José Valladares, em 21 de junho de 1953, no *Diário de Notícias*.<sup>88</sup> Nele, Valladares narra que Valentim o havia convidado dois dias antes para ver duas novas telas suas e conversar sobre a

84 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 13/05/1952.

85 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

86 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

87 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

88 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Debret, Valentim, Corradini, etc”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 21 de junho de 1949.

continuidade de suas pesquisas sobre o abstracionismo. Valladares elogia a qualidade do trabalho, “apesar de sua complexidade, o autor consegue equilibrar satisfatoriamente a variedade de forma e de cores atingindo um resultado agradável. Godofredo Filho, que também viu os quadros, concorda em que dariam bons mosaicos ou vitrais”.<sup>89</sup> Ainda que Valentim não tenha realizado qualquer obra pública no período, esse último comentário não é insignificante. Nos últimos anos, o progressivo crescimento de edifícios modernistas na cidade fomentou um intenso mercado de obras de arte para serem integradas aos projetos arquitetônicos. Prática que se consolidaria com a lei municipal nº 686, de 1956, que obrigou a contemplação de “obras de valor artístico” a essas construções.<sup>90</sup> Valladares volta a comentar sobre Valentim na sua coluna, em outubro de 1953, quando relata uma conferência realizada pelo pintor na Universidade da Bahia:

No Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia, a conferência do pintor Rubem Valentim a respeito de realismo e abstracionismo. Tinha mais ouvintes do que muitas palestras sisudas, mesmo que sobre assuntos da maior atualidade.

Positivamente, este Rubem Valentim não é sopa. Não teve a menor pena de seu atento auditório. Em vez dos cinquenta minutos convencionais, nada menos de hora e meia de doutrinação. Parece que tinha necessidade daquele desabafo.

Conclusões a tirar: primeira, existe mais interesse que geralmente se admite em relação aos problemas de estética; segunda, o pintor Rubem Valentim está razoavelmente informado acerca dos principais rumos da evolução artística, embora suas ideias careçam ainda de certa coordenação.<sup>91</sup>

Apesar de não ter acesso a documentos com dados objetivos sobre o conteúdo da palestra de Valentim, os comentários sobre abstracionismo presentes em seus escritos nos permitem especular de que forma sua produção artística dialogava com os discursos sobre o tema produzidos por críticos de arte publicados localmente. Ao cotejar seus primeiros escritos à crítica de arte que circulava em jornais diários de Salvador na época, é possível identificar que o pensamento de Valentim acerca das ideias de abstração e figuração se organizam como um experimento intelectual no qual, a partir dos diálogos que ele estabelecia em seu cotidiano e das suas práticas artísticas, ele assumia posições múltiplas e flutuantes.

---

89 Idem.

90 SALVADOR (BA). Lei nº 686, de 22 de junho de 1956. Torna obrigatório contemplar com obras de valor artístico prédios que vierem a ser construídos. Salvador, BA, 1956.

91 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Fatos da quinzena”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 4 de outubro de 1953.

Nas reflexões de Valentim escritas em seu diário, a tensão entre abstração e figuração é descrita constantemente em paralelo à oposição entre o seu desprezo pelo capitalismo e sua identificação naquele momento com o socialismo. Sendo o primeiro pólo por vezes refletido na ganância de colecionadores e artistas, e no pretense materialismo de Antônio Valentim, e o segundo, em um sentido emancipatório que lhe parecia impalpável em seu cotidiano. Nesse sentido, um dos seus principais esforços nos seus primeiros escritos parecia ser alinhar o interesse em produzir pintura abstrata ao esforço coletivo pela supressão do capitalismo.

Em um comentário escrito em 1951, ele faz uma das descrições mais precisas da relação entre a prática artística e sua visão política: “Já que o artista tem o poder de criar formas novas e novos conteúdos, porque não empregar esse poder para ajudar a solucionar problemas angustiantes e humanos que estão a preocupar a humanidade sofredora, escravizada e faminta”.<sup>92</sup> Esse comentário é seguido, na mesma página, de uma contestação acerca do pretense sentido social do figurativismo naturalizado no discurso de artistas e intelectuais locais: “O figurativismo nem sempre é realista, porque não expressa os anseios de libertação e vida do meio social da sociedade em que o artista vive (...) Um artista pode utilizar as formas ditas abstratas e fazer uma arte realista-socialista”.<sup>93</sup> Naquele momento, a figuração havia se tornado central nos projetos financiados pelo estado e pelas indústrias de turismo e construção civil local. Ele se via cada vez mais isolado em um contexto no qual o discurso que fomentava a oposição entre abstração e figuração apenas o prejudicava. Em outro comentário, possivelmente de outubro do mesmo ano, ele sintetiza seu incômodo,

Os artistas têm-se afastado da grande massa, e como consequência não têm tido público suficiente para justificar sua atividade. Consequência secundária por ser apenas de ordem prática(?) A de ordem espiritual é bem mais grave (?) A arte que se faz hoje em dia está à margem da vida e da sociedade. O público não pode compreendê-la, não pode chegar à altura de “turris eburnea” na qual o artista egoisticamente se fecha.

O maior drama estético de todos os tempos – a luta, o antagonismo – arte abstrata e arte figurativa – arte realista socialista.

(...)

Nos tempos antes da cisão da arte em arte abstrata e arte figurativa, quais as correntes antagônicas? Será que não existia a arte boa ou má?

92 Apesar dessa anotação não conter data, na mesma página, há indícios de serem do ano de 1951. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p.7; sem data.

93 Idem.

Como eu posso fazer arte abstrata quando eu vejo meu cão atropelado com a espinha quebrada, por um carro dirigido por um burguês apressado em busca de dinheiro?<sup>94</sup>

Ao comentar de forma irônica “o maior drama estético de todos os tempos”, que ocorria no hermetismo do alto das torres de marfim, ele apresenta seu desconforto com a eleição da tensão entre formas pictóricas como o maior problema do sistema de arte. Dessa forma, Valentim introduz a experiência cotidiana do artista como fator central na sua percepção sobre arte, que o faz flutuar entre diversas percepções da abstração nos anos seguintes. Em um comentário pontual de abril de 1952, ele apresenta uma rara leitura da abstração como “coisa científica”, pela qual “chega-se ao abstracionismo por meio de sensibilidade, como o matemático chega às mesmas soluções, às mesmas verdades por meio do cálculo”.<sup>95</sup>

Em pouco tempo, esse sentido matemático dá lugar a reflexões pelas quais as contingências da vida material se aproximam das contradições que sentia ao realizar pintura abstrata. Logo depois de destruir seus cadernos de anatomia, ele escreveu: “A minha luta entre a arte abstrata e a minha vida econômica. Perdão operários por tentar fazer arte abstrata!”.<sup>96</sup> Na mesma página, ele dá continuidade à questão em um segundo comentário: “Como é possível fazer-se arte abstrata, quando existe perseguições aos homens de cor no Sul da África e guerra bacteriológica empregada pelos Americanos na Coreia?”.<sup>97</sup> Em outros momentos, ele assume uma posição crítica acerca do lugar que a emergente abstração assumia no sistema de arte global: “A arte abstrata, a princípio, repelida pela burguesia, em seguida, se torna instrumento de luta para combater o realismo socialista”.<sup>98</sup> Ou de forma mais contundente: “A arte fica sendo o bode expiatório, a burguesia, sem entender a arte abstrata a ela se apega porque é combatida pelo comunismo. Sempre a política interferindo e pairando sobre seus onipotente e escravizador do homem. O fator econômico”.<sup>99</sup>

94 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1951.

95 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; abril de 1952.

96 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1952-1953.

97 Idem.

98 Apesar dessa anotação não conter data, na mesma página, há indícios de serem do ano de 1952. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p. 9; sem data.

99 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

Esses conflitos eram centrais no discurso de Valentim quando no breve momento em que abandonou a pintura, como revela em notas de outubro de 1952: “Quanto mais pensava em coisas abstratas, mais perdia a confiança em mim e me distanciava da vida. Aqui trabalhou um homem que muito sofreu porque buscava algo que o seu coração pedia. A obrigação de ter que fazer alguma coisa me tortura, me angustia. Oh! Como odeio a angústia. Como libertar-me? Se eu de repente ficasse rico, esqueceria os miseráveis?”.<sup>100</sup> Em outro comentário do mesmo mês: “Quando eu chegava no estúdio e fazia arte abstrata depois de ter chegado da rua, da luta da miséria, da contradição e depois me revoltava, me sentia insatisfeito, me revoltava contra o quadro abstrato”. E conclui: “O abstrato em si nada tem de reacionário, nada de mal; o mal é o sistema econômico capitalista”.<sup>101</sup> Na mesma página, Valentim revelava o fim do seu relacionamento com Antônia.

Apesar da tensão entre abstracionismo e figurativismo estar presente nas anotações de Valentim, na maior parte das vezes, ela segue caminhos que levam ao sentido de urgência identificado por Valladares em sua descrição sobre a palestra do pintor, em 1953, apresentando-nos possíveis conteúdos daquilo que o crítico chamou então de um “desabafo necessário”. O esforço de Valentim em constantemente buscar equacionar abstração com sua experiência cotidiana, seja na observação do aprofundamento das desigualdades em uma cidade em profundas transformações, fosse em críticas ao extrativismo realizado pelo modernismo europeu frente formas ligadas à cultura material de territórios colonizados no continente africano – algo já presente em suas primeiras anotações.

Quando realizou sua conferência no Diretório Acadêmico da Universidade, Valentim já havia estabelecido seu ateliê em espaço com melhores condições de trabalho, um aposento localizado na Galeria Oxumaré, no Passeio Público. Em abril de 1954, ele realizou sua primeira exposição individual, na própria Oxumaré. Em dezembro do mesmo ano, realizou sua segunda exposição no Palácio Rio Branco, então sede do governo do estado. Essas foram suas únicas exposições individuais realizadas em Salvador enquanto morava na cidade. No ano seguinte, ele foi laureado com o prêmio “Universidade da Bahia” do V Salão Bahiano de Belas Artes, que deu início ao seu planejamento de mudar-se definitivamente para o Rio de Janeiro.

---

100 Idem.

101 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

Ao analisar os primeiros anos da trajetória profissional de Valentim de forma isolada, parece necessário afirmar que a escolha por empregar seu tempo e recursos em uma atividade produtiva ainda pouco explorada em Salvador foi, como é possível observar a cada página dos seus escritos íntimos, um fator que gerava forte apreensão tanto para o pintor quanto para as pessoas do seu entorno. Contudo, diante do reconhecimento expresso por Valentim de que aquela carreira parecia estar reservada a perfis de raça e classe distintos àqueles que ele pertencia, sua experiência revela um ponto de vista privilegiado para analisar como operavam os processos de racialização que incidiam sobre artistas oriundos da classe trabalhadora negra, durante a experiência de implantação do sistema de arte em Salvador, entre 1947 e 1964.

Com o objetivo de deslindar esses mecanismos que operavam localmente, essa primeira parte da tese será dividida em dois capítulos. No primeiro, “Assim se faz um museu: entre sujeitos e instituições”, analisarei a defesa empreendida pelos profissionais de arte locais para a criação de um museu especializado em arte moderna, movimento que ganhou força na “Exposição de Pintura Contemporânea” de 1948 e culminou na inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1960. A partir da análise da circulação de artistas negros nos Salões Baianos de Belas Artes, realizados entre 1949 e 1956, em galerias privadas como a Oxumaré e o bar Anjo Azul, e espaços públicos como o Belvedere da Sé e o breve Museu de Arte e História da Bahia, avaliarei em que medida as relações institucionais, ligadas aos múltiplos projetos de espaços expositivos do período, podem ser entendidas como racializadas.

No capítulo seguinte, “Por uma Bahia Africana: novas ideias, novas articulações”, tratarei das transformações institucionais ocorridas no sistema de arte da Bahia, entre o final da década de 1950 e o golpe civil-militar de 1964, considerando as rearticulações intelectuais do período. Desse modo, avalio como a maior articulação de movimentos progressistas no Brasil, e de experiências como as independências na África e o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, impactaram a experiência de pintores e escultores negros, e as mudanças do sistema de arte local ocorridas a partir da articulação do novo museu. Para tal fim, analisarei a mudança do estatuto assumido por intelectuais negros na imprensa liberal do período e a circulação de artistas negros em iniciativas ligadas ao Museu de Arte Moderna da Bahia.

A partir das experiências tratadas nos dois capítulos, ao final dessa primeira parte da tese, retomarei a trajetória de Valentim para avaliar como a constituição das relações analisadas influíram na sua vida profissional e no seu singular projeto de arte abstrata.

## 1. ASSIM SE FAZ UM MUSEU: ENTRE SUJEITOS E INSTITUIÇÕES

Em 15 de março de 1948, a “Exposição de Pintura Contemporânea” abriu para os visitantes na Biblioteca Pública do Estado da Bahia. A ampla divulgação nos jornais locais, assim como a substantiva presença de autoridades, artistas e intelectuais e jornalistas em seus primeiros dias revelava um apoio até então inédito da elite local a uma exposição de arte moderna em Salvador. Ao longo de seus 15 dias, mais de 10 mil pessoas teriam ido para ver a seleção de obras feita pelo escritor Marques Rebelo.<sup>102</sup> O *Diário de Notícias* estimou que, apenas no primeiro dia de mostra, cerca de 600 pessoas a visitaram e muitas de suas obras haviam sido vendidas.<sup>103</sup> Obras que foram tema de discussões numa série de quatro conferências proferidas pelo próprio Rebelo, além das palestras realizadas pelo também escritor branco José Lins do Rego e pelo crítico de arte francês Michel Simon.

A exposição foi proposta à Secretaria de Educação e Saúde apenas 40 dias antes de sua abertura. Em uma correspondência de 6 de fevereiro de 1948, José Valladares enviou a Anísio Teixeira o projeto da exposição com o título “Sugestões para uma exposição de pintura moderna na Bahia”.<sup>104</sup> Na carta, Valladares relata que o contato de Rabello havia sido mediado por Odorico Tavares, e que a credibilidade de seu trabalho poderia ser constatado em exposições semelhantes organizadas por ele em Buenos Aires e Porto Alegre. A correspondência apresentava um cronograma e um orçamento do projeto, além de algumas sugestões para sua execução.

Era previsto um trabalho de 26 dias, sendo 15 deles reservados para a exposição – cronograma bastante apertado, porém baseado na experiência de Porto Alegre, ainda em cartaz naquele momento. O valor de produção seria também o mesmo pago pelo governo sul-rio-grandense, detalhado no projeto.<sup>105</sup> Dentre as sugestões presentes na missiva, estava a de que “A exposição seria apresentada como “Exposição de Arte Contemporânea”, não falando, portanto, em arte moderna, que desperta no público sempre uma ideia de coisas absurdas e

102 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. *Diário de Notícias*, 30 de março de 1948.

103 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. *Diário de Notícias*, 16 de março de 1948.

104 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Recebidas e Expedidas: 1948 a 1950”. “Sugestões para uma exposição de pintura moderna na Bahia”; Correspondência ao Secretário de Educação e Saúde, 6 de fevereiro de 1948.

105 A exposição custaria C\$ 30.000,00, dividido entre C\$ 6.000 de pro-labore para o “expositor” – termo utilizado para se referir a Rabelo –, enquanto que o resto do valor previsto seria para cobrir custos logísticos. Um terço do valor era reservado para possíveis imprevistos que, caso não ocorressem, teria seu valor revertido em obras a serem doadas a coleções do estado. Ver: Idem.

incompreensíveis”.<sup>106</sup> Em sua carta, Valladares também considera que fosse contratado o artista Tomás Santa Rosa Júnior, tanto para auxiliar na montagem da exposição como para proferir palestras.<sup>107</sup> Mas a recomendação não foi acatada, apesar de haver duas obras do artista na mostra.<sup>108</sup>

A exposição ocorreu conforme o projeto proposto por Valladares. Durante a cerimônia de encerramento, Rebelo revelou publicamente o orçamento do projeto, “declaração esta que poderia servir para desanuviar dúvidas sobre um possível gasto excedente do Estado”. Isso nos indica que, possivelmente, as nascentes políticas públicas para a cultura na Bahia eram alvo de alguma desconfiança naquele momento.<sup>109</sup> Ao final do seu discurso, o “expositor” anunciou a doação da pintura a óleo *Sol tierno* (1944), do pintor argentino Emílio Petorutti, ao Museu do Estado. Além dessa, também houve doações de uma obra de Roberto Burle Marx por um “amante da pintura”, e de uma obra de Emiliano Di Cavalcanti, oferecida pelo próprio artista.<sup>110</sup> Anos depois, essas obras foram doadas pelo Museu do Estado da Bahia para o Museu de Arte Moderna da Bahia para a formação da coleção desse último.



106 Idem.

107 Na correspondência, é proposto o valor de C\$ 5.000,00 para contratar os serviços de Santa Rosa, já considerando nesse valor seus gastos de transporte e hospedagem. Ver: Idem.

108 Uma delas, “Bahianas”, foi descrita por José Valladares em sua coluna no Diário de Notícias como “Quadro onde se formam grupos de “bahianas”, dentro de uma pureza que poderíamos chamar de clássica, onde há uma excelente perspectiva e cores magníficas.” Ver: Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Instalou-se a exposição de pintura contemporânea”. *Diário de Notícias*, 16 de março de 1948.

109 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Encerrou-se a exposição de arte contemporânea”. *Diário de Notícias*, 31 de março de 1948.

110 Ibidem.

**FIGURA 3:** Emilio Piettoruti. “Sol Tierno”. 1944. Óleo s/ tela. 61x50cm. Coleção do Museu de Arte Moderna da Bahia.

A escolha da obra a ser doada não parece ter sido motivada apenas pelo gosto individual dos sujeitos envolvidos. Ao analisar a recorrência do diálogo de Piettoruti, naquele período, com diversas instituições, é possível entender como o gesto de Rebelo estava alinhado a estratégias de produção de alianças que participavam do processo de expansão do sistema de arte na América Latina do pós-guerra. Não fazia muito tempo que o pintor argentino havia deixado de ser diretor do Museo Provincial de Bellas Artes, de La Plata. Em 5 de janeiro daquele ano, Pietro Maria Bardi – então diretor do Museu de Arte de São Paulo – enviara ao pintor argentino uma correspondência apresentando seu projeto de realizar uma exposição modernista no contexto do pan-americanismo, e pede sugestões de artistas argentinos de prestígio que ele consideraria convidar.<sup>111</sup>

Já Valdares escreveu a Piettoruti, 13 dias após o final da exposição, para inteirá-lo sobre a doação da obra e pedir sugestões de textos sobre seu trabalho.<sup>112</sup> De pronto, o argentino respondeu dizendo que, no mês seguinte, a seção de Artes Visuais da União Pan-Americana iria editar uma monografia sobre seu trabalho e que ele enviaria uma cópia ao museu da Bahia.<sup>113</sup> No mesmo período, Valladares negociava a publicação do texto “Bahia e seu museu” no *Boletín de Música y Artes Visuales*, publicado pela mesma instituição.<sup>114</sup> Essas práticas de articulação eram comuns entre museus, na busca por garantir financiamento a projetos e definir interesses mútuos, além disso, revelam indícios da circulação de modelos institucionais em escala continental.

Localmente, havia no substrato dos debates em torno da exposição de 1948 um tema que se repetia tanto entre textos publicados nos jornais como nas correspondências entre gestores de museus: a importância da criação em Salvador de um espaço de exposições adaptado às exigências da arte moderna. Há anos a galeria da Biblioteca Pública já era utilizada para a realização de exposições de diferentes naturezas, um uso contínuo até a

111 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Cx.6; Pasta 61. Correspondência sem título. 5 de janeiro de 1948.

112 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Cartas Expedidas: 1948-1958”. Correspondência sem título. 13 de abril de 1948.

113 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 5 – Correspondências Recebidas e Emitidas” - Subpasta “Piettoruti, Emilio”. Correspondência sem título. 25 de abril de 1948.

114 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Documentos Diversos– Anos: 1948/1956/1957/1958/1959/1971/1975/1980/1981/1985”. “Bahia e seu Museu – p/ José Valladares (1948)”.

destruição do edifício na década de 1970. Já o Museu do Estado, apesar de engajar-se continuamente na organização de exposições de arte moderna em diferentes espaços da cidade, tinha a ocupação do seu espaço físico reservada a sua coleção, de tipologia mista, comportando as áreas de história, arte, arqueologia e etnografia.<sup>115</sup> Naquele momento, o Museu ocupava o espaço do Palacete Goés Calmon e privilegiava a exposição de mobiliário e utensílios de uso cotidiano herdados das elites brancas locais, em expografias realizadas em franco diálogo com as *period rooms* dos museus norte-americanos.<sup>116</sup>

Nesse contexto, Valladares e Tavares passaram a advogar de forma contínua a criação de um novo museu. Em julho de 1948, Valladares celebrou em sua coluna a criação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, detalhando aspectos de gestão e financiamento de ambos e incentivando a elite local a empreender projetos semelhantes.<sup>117</sup> Durante a exposição realizada meses a frente por Marques Rebelo, o *Diário de Notícias* publicou um editorial intitulado “Uma sala de exposições”. Nele, o autor é taxativo em relação ao problema: “as miseráveis condições de iluminação da Biblioteca – se vai haver um teatro, como pretende Mangabeira, que haja nele ou em outro espaço, uma sala para realização de exposições de pinturas”.<sup>118</sup> De fato, o Teatro Castro Alves, em seu projeto

115 Após retornar ao seu período de intercâmbio nos Estados Unidos, realizado durante dois semestres letivos entre 1943 e 1944, José Valladares realizou um novo projeto museológico para o Museu do Estado da Bahia em que sua coleção é descrita como de “História, Arte e Ciência”. Em uma correspondência enviada por Rodrigo de Mello Franco – diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – para Valladares, o primeiro questiona a terceira tipologia poderia ser especificada como “Arqueologia e Etnologia”. Em resposta, Valladares demonstra concordância com a descrição do museu como de “História, Arte, Arqueologia e Etnologia”. Contudo, ele chama a atenção para o fato de que, naquele momento, ele não tinha força política para nomeá-lo como “Museu de História” ou “Museu de Arte”. Ver: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 02 – Correspondências Emitidas e Recebidas”. Correspondência sem título. 5 de janeiro de 1945. Para análises detalhadas desse processo, ver: CERAVOLO, Suely Moraes. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 19, n. 1, 189-246, 2011; ROMO, Anadelia. Brazil’s living museum: Race, Reform and Tradition in Bahia. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010.

116 Apesar da coleção do Museu no período ser formado por objetos de origens diversas, sua associação a objetos que denotam prestígio social respondiam a interesses tanto das elites locais em relação a sua função, como refletiam sua localização no Corredor da Vitória, vizinho a outros palacetes de uso residencial da elite local. A aproximação da forma em que esses objetos eram dispostos com a expografia de *period rooms* é sugerido por Valladares no seu relatório de pesquisa nos Estados Unidos: VALLADARES, José. Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos. Salvador: Museu do Estado da Bahia, 1946. Uma leitura crítica às soluções expográficas historicamente associada a esses objetos no Museu, ver: FREITAS, Joseania Miranda; REIS OLIVEIRA, Lysie dos. Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes em um objeto de museu. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica, v. 5, p. 541-564, 2020; FREITAS, Joseania Miranda; CRUZ, Rosa C.. Mulheres negras e louças finas: três narrativas entre ocultamentos e visibilidades. Museologia & Interdisciplinaridade, v. 11, p. 155-178, 2022.

117 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Dois museus de arte moderna”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 18 de julho de 1948.

118 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Uma sala de exposições”. *Diário de Notícias*, 20 de março de 1948.

apresentado em outubro daquele ano, previa que seu *foyer* fosse utilizado como espaço de exposições.

Nos anos seguintes, o problema dos espaços expositivos passou a ser encarado de diferentes formas. Entre o uso de espaços adaptados de forma temporária e a criação de salas de exposição públicas e privadas de uso diverso, a solução esperada pelos articuladores locais do sistema de arte ocorreu uma década a frente, com a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, inaugurado em janeiro de 1960. Guiado por esse interesse, Valladares mantinha trocas constantes de correspondências com Mário Cravo Junior, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, jovens artistas oriundos das elites baianas, que faziam viagens de estudos em Paris e Nova York. Em contraste com a aparente ausência de sujeitos da classe trabalhadora negra local nessas articulações.

Considerando esse dado de desigualdade, irei ao longo deste capítulo analisar as experiências expositivas realizadas na cidade até a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, considerando a perspectiva de pintores e escultores negros que buscavam ocupar esses espaços. Dessa forma, pretendo, por fim, identificar de que forma a relação desses sujeitos com as instituições de arte modularam um modernismo marcadamente negro produzido na cidade.

### 1.1. O SALÃO BAHIANO DE BELAS ARTES

Na ocasião do encerramento na exposição de 1948, José Valladares manifestou que esperava que fosse organizada uma mostra de igual dimensão no ano seguinte. Em 1949, seria comemorado o quarto centenário da cidade de Salvador, e a possibilidade de incluir uma exposição de arte na programação dos festejos se tornou tema de textos publicados no *Diário de Notícias* tanto por Tavares como por Valladares.<sup>119</sup>

O primeiro projeto tinha a ambição de uma mostra comparável à efeméride que o estado pretendia comemorar: uma grande exposição de arte brasileira do período colonial ao presente. A proposta ganhou formato em uma reunião, realizada em janeiro de 1949, com a presença de Otávio Mangabeira, como relatou Valladares em correspondência ao poeta

---

119 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Odorico Tavares. “A pintura contemporânea na Bahia”. *Diário de Notícias*, 22 de agosto de 1948; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Uma exposição de pintura nacional”. *Diário de Notícias*, 29 de agosto de 1948.

Murillo Mendes.<sup>120</sup> Na reunião, o pintor branco Presciliano Silva – professor da Escola de Belas Artes da Bahia – teria identificado a inviabilidade do projeto, ao considerar os altos custos para o transporte adequado de obras históricas de grandes dimensões que viriam de outros estados. Como contraproposta, Silva sugeriu que fosse realizado um salão de arte, no formato do Salão Nacional de Belas Artes da capital federal. A ideia foi acatada e, nos meses seguintes, o Salão foi organizado pelos funcionários do Museu do Estado, a partir de encontros com profissionais de arte em Salvador, e em viagens empreendidas por Valladares ao Rio de Janeiro e São Paulo.

Em 20 de março de 1949, o I Salão Bahiano de Bellas Artes foi anunciado publicamente na imprensa como parte das festas centenárias daquele ano.<sup>121</sup> Faltava apenas uma semana para os festejos do quarto centenário, de modo que o salão acabou sendo incluído em um calendário mais amplo de festas, que passou a englobar o centenário de nascimento do jurista Ruy Barbosa, nascido em Salvador, no dia 5 de novembro de 1849.

O Salão foi aberto ao público no dia 1º de novembro de 1949, no hall do Hotel da Bahia – ainda em construção –, com a presença do governador do estado, diversas autoridades, empresários, artistas e críticos de arte. A mostra permaneceu aberta até o dia 30 daquele mês. O Hotel havia sido projetado para receber autoridades políticas durante os festejos daquele ano. Contudo, a obra atrasou dois anos, permitindo que o prédio servisse temporariamente ao Salão, não somente naquele ano, mas também nos dois anos seguintes, sempre no mesmo mês. O espaço foi adaptado por Diógenes Rebouças, que assinava também a planta do edifício, como descreveu Tavares às vésperas da exposição:

O Salão ficará situado no hall do Hotel da Bahia, em construção, e para isso aquele recanto foi adaptado, graças a um plano do arquiteto Diógenes Rebouças, possibilitando assim a grande mostra de artes plásticas apresentar-se com as mais belas instalações do gênero, até agora conhecidas no Brasil. O grande hall foi revestido de grandes painéis de madeira compensada, havendo um magnífico serviço de iluminação indireta, bem como um sistema de ventilação perfeita. Rigorosamente trabalhado pela equipe dirigida pelo arquiteto Diógenes Rebouças, o local do Salão apresenta-se em condições excepcionais que muito contribuirá para o êxito do grande certame.<sup>122</sup>

120 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 3 – Correspondências Recebidas e Emitidas”. Correspondência sem título, 24 de janeiro de 1949.

121 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Odorico Tavares. “O salão de pintura”. *Diário de Notícias*, 20 de março de 1949.

122 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Odorico Tavares. “Instala-se, terça-feira, o Primeiro Salão Bahiano de Belas Artes”. *Diário de Notícias*, 30 de outubro de 1949.

As soluções expográficas de Rebouças serviram de laboratório para as demandas por um espaço adequado para a arte moderna na cidade, como é possível aferir nas fotografias realizadas por Voltaire Fraga para o catálogo do salão. Nelas, vemos as obras dispostas em paredes suspensas por pares de pilares de madeira que produziam corredores e pequenos ambientes de fruição. Ao fundo, cortinas pesadas separavam a área externa e o espaço expositivo, enquanto focos de luz iluminavam diretamente as obras. Soluções que ecoam tanto as formas do modernismo arquitetônico que se consolidava no Brasil, como o cubo branco dos espaços expositivos do modernismo internacional.<sup>123</sup>



**FIGURAS 4 e 5:** Voltaire Fraga. “Divisão de Arte Moderna. Entrada” e “Divisão de Arte Moderna. Rotunda”. In: Catálogo do I Salão Bahiano de Belas Artes. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1949.

Nesse ambiente improvisado, o espaço expositivo foi dividido em dois percursos, a Divisão Geral e a Divisão Moderna. Essa separação seguia um padrão que se repetia no Salão que ocorria no Rio de Janeiro, que também concedia prêmios para obras individuais. Os prêmios em dinheiro eram divididos em cada seção entre categorias que variavam a cada ano, sendo distribuídas medalhas de ouro, prata e bronze a cada uma. Além dessas, havia também, para as mesmas categorias, as menções honrosas, que não garantiam qualquer ganho financeiro.

No I Salão, a medalha de ouro da Divisão de Arte Moderna foi entregue para a obra “Portas” do pintor austro-brasileiro Lothar Charroux, residente em São Paulo. O resultado da seleção gerou intensas disputas que começaram na noite de abertura da mostra, quando houve a solenidade de premiação. Durante a festa, Odorico Tavares e Murilo Mendes fizeram uma enquete informal entre os presentes para demonstrar sua indignação em relação à obra

<sup>123</sup> O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

premiada. Nos dias seguintes, dois jornais de São Paulo deram o veredicto: os críticos de arte Quirino Silva e Luiz Martins publicaram respectivamente no *Diário da Noite* e no *Estado de São Paulo* que o prêmio respondia a interesses pessoais do pintor ítalo-brasileiro Aldo Bonadei, que fazia parte do júri do Salão. O convite para Bonadei integrar o júri veio após uma viagem realizada a Salvador meses antes, quando foi recebido com entusiasmo pela imprensa, realizou obras a partir de paisagens locais e apresentou na Biblioteca Pública uma exposição individual de suas obras. Na época, Charroux frequentava o ateliê de Bonadei como seu aluno, o que foi apontado pelos críticos como indício do suposto favorecimento.<sup>124</sup>

O acontecimento foi retomado dois anos a frente por Rubem Valentim em seu diário: “Quando Aldo Bonadei no I Salão Bahiano trouxe de São Paulo o quadro que ia premiar, todo mundo achou o quadro ruim, depois de 3 anos com o III Salão todo mundo acha o quadro muito bem”.<sup>125</sup> Essa transformação fornece dados não somente ligados às disputas no espaço profissional, mas também das expectativas em torno do processo de formação de gosto protagonizado pelas elites locais.

No III Salão, ocorrido em novembro de 1951, uma nova tensão acometeu o júri de premiação. A escultura “Exu” de Mário Cravo Junior havia sido premiada com a medalha de prata do Salão, na categoria escultura moderna. Contudo, o acontecimento que deveria ser tratado como uma láurea foi tomado pelo artista como um insulto, visto que o primeiro lugar na categoria em que concorria ficou sem atribuição. Logo, o *Diário de Notícias* repercutiu o caso numa reportagem sob título “Mario Cravo premiado na Bienal e rejeitado no Salão”, assinada pelo jornalista José de Almeida. Em tom acusatório, Almeida decreta que a medalha de prata foi uma injustiça, e descreve o retorno triunfante de Cravo após a premiação com a medalha de prata na Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo pela escultura “Briga de Galos”.<sup>126</sup>

Essa tensão pode ser acompanhada nas pastas de documentos referentes à organização dos Salões, depositadas no arquivo do Museu do Estado. A recusa de Cravo é oficializada numa carta extensa, enviada do dia 28 de novembro de 1951, em que ele apresenta como

124 Acervo do jornal *O Estado de São Paulo*. O Estado de São Paulo, Luiz Martins, “A revolta dos anjos”, 10 de novembro de 1949; Hemeroteca da Biblioteca Nacional. *Diário da Noite*, Quirino da Silva, “O angu do Bonadei”, 14 de novembro de 1949.

125 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; sem data.

126 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José de Almeida. “Mario Cravo premiado na Bienal e rejeitado no Salão”. *Diário de Notícias*, 10 de novembro de 1949.

única justificativa, a necessidade urgente de revisão dos estatutos do Salão.<sup>127</sup> Em solidariedade a Cravo, Rubem Valentim também envia uma carta, recusando a menção honrosa concedida a sua obra “Casal Popular”.<sup>128</sup> Apesar do alinhamento de Valentim em relação à posição de Cravo, ele descreve pelo menos duas vezes em seus diários, o incômodo com comentários injuriosos sobre Valladares naquele momento: “Um conto sobre José Valladares – o seu drama passional – O caso do Salão, as brigas, as acusações mesquinhas, toda a sorte de sofrimento moral. As brigas, as acusações, o ódio, a inveja, tudo fruto da sociedade burguesa”.<sup>129</sup> O parecer da organização do Salão em relação à recusa aos prêmios foi documentado em uma ata que traz o título “O caso das premiações recusadas”. Nele, os atos de renúncia são negados, visto que os artistas haviam assentido fazer parte do concurso, no momento de inscrição no Salão.<sup>130</sup>

Nessas duas disputas, tanto no caso protagonizado por Charoux quanto no por Cravo, suas ações não chegaram a impactar suas trajetórias profissionais.<sup>131</sup> No caso de Charoux, ele participou do Salão com um número maior de obras, além de ter enviado um volume considerável delas para serem vendidas numa exposição no bar Anjo Azul. Já Cravo, apesar do tensionamento em relação à idoneidade dos organizadores, manteve seu prestígio local enquanto escultor assiduamente contratado pelo estado. Já Valentim abandonaria a pintura logo após o III Salão, no episódio que o levou a destruir seu ateliê e muitas das suas obras.

Ao considerar a distribuição dos prêmios em dinheiro dos Salões como um incentivo à maior profissionalização desses sujeitos, há um outro dado compartilhado entre Charoux, Cravo e os outros premiados nos três primeiros salões: quase todos eles são homens brancos. Nas três mostras, participaram apenas três artistas negros na divisão moderna. Tomás Santa Rosa assinava uma obra no I Salão, pertencente a um colecionador particular. Rubem Valentim participou do primeiro e do terceiro Salão, sendo laureado com a menção honrosa em 1951 por “Casal Popular”. Também do III Salão, o pintor negro Antônio Bandeira

127 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “I-II-III-IV Salão Bahiano de Belas Artes”. Correspondência sem título. 28 de novembro de 1951.

128 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “I-II-III-IV Salão Bahiano de Belas Artes”. Correspondência sem título. 27 de novembro de 1951.

129 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; p. 6, 1951.

130 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “I-II-III-IV Salão Bahiano de Belas Artes”. “O caso das premiações recusadas”. Sem data.

131 Tiago Groba, em sua dissertação de mestrado, dá uma breve contribuição essas disputas, a partir de uma parcela desses documentos. Ver: GROBA, Tiago Santos. “Um lugar ao sol”: Caderno da Bahia e a virada modernista baiana (1948-1951). Dissertação de mestrado (História), Universidade Federal da Bahia, 2012.

participou com desenhos, pinturas e gravuras, recebendo a medalha de prata por “Cidade”.<sup>132</sup> Naquele ano, Bandeira havia acabado de retornar de uma longa temporada na França, alcançando grande prestígio em exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ainda nos três primeiros Salões, há uma completa ausência de mulheres negras entre os artistas selecionados. Quanto às mulheres brancas, há uma participação crescente a cada mostra, ainda que proporcionalmente inferior aos homens brancos. Entre os premiados, há uma presença constante de pintoras locais, mesmo limitadas exclusivamente às menções honrosas, que não garantiam recompensas financeiras.<sup>133</sup>

Após 1951, dois entraves passaram a ameaçar a continuidade do Salão. Por um lado, não estava claro se haveria vontade política no recém-empossado governo de Régis Pacheco para empregar parte de sua verba ao projeto. Por outro lado, a inauguração do Hotel da Bahia fez com que a mostra ficasse sem um endereço fixo onde pudesse ser montada. Os Salões foram retomados pelo governo do estado apenas em dezembro de 1954. O IV Salão foi sucedido em 1955 e 1956 por mais duas edições, realizados em diferentes espaços expositivos públicos e privados, sempre no último mês do ano.

O IV Salão foi realizado na Galeria Oxumaré, uma galeria comercial de arte, inaugurada em 1951. Apesar de ocorrer em um estabelecimento privado, os funcionários do Museu do Estado continuaram organizando a mostra, como revela José Valladares em uma carta enviada a Rodrigo de Mello Franco na qual atribui sua ausência a uma reunião do comitê nacional do Conselho Internacional de Museus às atividades de organização do Salão de 1954.<sup>134</sup> A mudança da sede do Salão também impôs uma limitação na área do espaço expositivo, fazendo com que, dessa vez, a mostra fosse dividida em dois blocos de 15 dias, em que seriam expostos separadamente a Divisão Geral e a Divisão Moderna.

A partir do IV Salão, a cobertura da imprensa diminuiu significativamente o foco nas autoridades presentes. Da mesma forma, vemos a diminuição do interesse nas disputas em torno do certame por artistas brancos que atuavam localmente e que haviam alcançado

---

132 As obras desses três artistas nos primeiros salões foram as seguintes: I Salão: Tomás Santa Rosa, “Faisão” (nanquim sobre papel); Rubem Valentim, “Paisagem campestre” (óleo sobre cartolina), “Abstração” (óleo sobre madeira). III Salão: Rubem Valentim, “Ex-votos” (nanquim sobre papel), “Cão e Pássaro” (nanquim sobre papel), “Casal popular” (óleo sobre tela), “Composição com ex-votos” (óleo sobre madeira); Antônio Bandeira, Desenho 1 e 2 (nanquim sobre papel), Gravura 1, 2 e 3 (ponta seca), “Abstração” (óleo sobre tela) e “Cidade” (óleo sobre tela).

133 Como dado de referência, entre os 163 artistas participantes do I Salão Bahiano de Belas Artes nas duas divisões, aproximadamente 28 eram mulheres.

134 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 2 – Correspondências Recebidas e Emitidas”. Correspondência sem título. 9 de dezembro de 1949.

prestígio nos anos anteriores por meio de relações com o estado e empresas privadas. No mesmo período, é possível observar um progressivo aumento de obras de artistas negros residentes em Salvador ano após ano. Mudanças que, apesar de não ser possível inferir uma relação causal, nos informa acerca das progressivas transformações nas redes profissionais locais.

Na Divisão Moderna do IV Salão, foram apresentadas duas telas do pintor negro João Alves Oliveira da Silva.<sup>135</sup> Nascido em 1906, em Ipirá, na região de Feira de Santana, Alves migrou para a capital junto com a família ainda na infância. Após trabalhar em diversas atividades informais, ele se estabeleceu como engraxate na praça da Sé, próximo ao Cinema Excelsior.<sup>136</sup> Foi como engraxate que começou a pintar o cotidiano do bairro onde não só trabalhava, mas também morava, em um pequeno cômodo na rua Santa Isabel n. 5.

Na mesma divisão do Salão de 1954, havia uma tela do pintor igualmente negro José Antonio dos Santos ou, como se apresentava, José de Dome.<sup>137</sup> Nascido em Estância, Sergipe, Dome mudou-se para Salvador em 1942 em busca de oportunidades de trabalho. Após ocupar-se em diversas atividades temporárias e morar de favor na casa de amigos, conseguiu um emprego fixo em uma serralheria, o que permitiu estabelecer-se no bairro de Massaranduba, onde, na época, montava nas ruas seu cavalete para registrar o cotidiano.<sup>138</sup>

Já na Divisão Geral daquele ano, foi apresentada a pintura a óleo “Navio Ancorado”, de autoria do pintor negro Juarez Paraíso, que manejava com precisão os protocolos da pintura acadêmica e realizava pesquisas sobre as experiências visuais modernistas. Paraíso nasceu em 1934, em Arapiranga, na região da Chapada Diamantina, filho de Isaltino Concécio Paraiso e Eulália Martins Alves Paraíso. Em 1942, seu pai mudou-se para Salvador, levando no ano seguinte a família de seis filhos, estabelecendo-se no bairro de Nazaré. Quando participou pela primeira vez do Salão, ele tinha residência fixa na casa da família, ainda que ocupando um quarto nas dependências da Escola de Belas Artes – localizada na rua 28 de setembro, no Pelourinho –, onde era estudante do curso de Pintura, desde 1952.<sup>139</sup>

---

135 João Alves. “Mangue” (óleo sobre tela), “Igreja de São Lourenço” (óleo sobre tela).

136 Sobre a obra de João Alves, ver: LIMA, Marcio Santos. João Alves, o pintor da cidade: relações dialógicas entre a pintura “primitiva” e o modernismo baiano. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Salvador: Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia, 2012.

137 José de Dome. “Igrejinha de Massaranduba” (óleo sobre tela).

138 Sobre a trajetória de José de Dome, ver: CAJUEIRO, Luiz Fernando. José de Dome: histórias e artes visuais. Aracaju: Editora UFS, 2022.

139 Sobre a trajetória formativa de Juarez Paraíso, ver: MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. Juarez Paraiso: estruturação, abstração e expressão nos anos 1960. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Salvador: Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia, 2008.

O V Salão foi aberto ao público em dezembro de 1955 na recém-reformada Galeria da Diretoria Municipal de Turismo, – o Belvedere da Sé. Nesse anos, houve novamente obras de José de Dome – as primeiras com paisagens da região central da cidade –, além de telas de Rubem Valentim, que no ano anterior, havia realizado duas exposições individuais na cidade.<sup>140</sup> Já na Divisão Geral, foram apresentadas duas telas de Juarez Paraíso, além duas esculturas em gesso, realizadas pelo escultor negro Manoel do Bonfim.<sup>141</sup> Nascido em Salvador em 1928, Bonfim trabalhava desde 1949 como contínuo na Escola de Belas Artes da Bahia. Na condição de trabalhador, ele passou a frequentar as aulas da Escola, realizando esculturas de estilo acadêmico em gesso e, nos anos seguintes, esculturas em madeira de gosto modernista – sempre representando sujeitos negros e temas ligados à cosmologia do Candomblé.

O VI Salão foi realizado em dezembro de 1956 na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Na Divisão de Arte Moderna, Valentim apresentou três telas, enquanto Dome – que naquele ano havia realizado sua primeira exposição individual nas galerias da Escola – apresentou duas obras.<sup>142</sup> Já o escultor negro Agnaldo Manoel dos Santos apresentou três obras realizadas em madeira de genipapo.<sup>143</sup> Filho de Inácio dos Santos e Teodora Dionísia dos Santos, ele nasceu na Ilha de Itaparica em 1926. Em 1946, mudou-se para Salvador em busca de oportunidades de trabalho, passando a se ocupar em diversos serviços informais. No ano seguinte, Santos passou a trabalhar para o escultor Mário Cravo como vigia do seu ateliê e, em seguida, como assistente. Anos mais tarde, ele próprio começaria a realizar suas próprias esculturas nos momentos em que não estava trabalhando.<sup>144</sup>

Na Divisão Geral, Bonfim expôs a escultura “Moça pobre” e Juarez Paraíso apresentou “Cabeça de moça”, ambas em gesso. Entre as obras bidimensionais, Paraíso apresentou dois desenhos e um afresco, e a pintora negra Yeda Maria Correia de Oliveira apresentou duas paisagens com elementos de marinhas.<sup>145</sup> Filha de Elias Félix de Oliveira e

140 De José de Dome, estiveram as obras: Preguiça (óleo sobre tela); Cabeça (óleo sobre tela); de Rubem Valentim: Pintura I, II e III (óleo sobre tela).

141 De Juarez Paraíso, foram apresentadas: Estudo n. 1 e 2 (carvão), “Marinha” (óleo sobre tela); de Manuel do Bonfim, foram apresentadas Busto – Estudo n.1 e Cabeça – Estudo n. 3. (gesso).

142 De José de Dome, foram apresentadas: “Rua” (óleo sobre tela); “Ladeira da Misericórdia” (óleo sobre tela); de Rubem Valentim: “Composição” nº 1, 2 e 3 (óleo sobre tela).

143 De Agnaldo Manoel dos Santos, foram apresentadas: Três irmãos, Velho, Cabeça (esculturas em genipapo).

144 Sobre a trajetória de Agnaldo Manoel dos Santos, ver: BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva (org.). Agnaldo Manoel dos Santos: a conquista da modernidade. São Paulo: Almeida e Dale, 2021.

145 De Juarez Paraíso, foram apresentados: “Estudo de nú” (lapis), Beco da lavadeira (lápiz), Estudo para mural (afresco); de Yeda Maria Correia de Oliveira: “Barcos – Água de Meninos” (óleo sobre madeira) e “Paisagem – dique” (Óleo sobre madeira)

Elias Félix de Oliveira, Oliveira nasceu em Salvador, em 12 de março de 1932. Terminou o ensino secundário no Instituto Normal da Bahia em 1948 e, em 1952, ingressou na Escola de Belas Artes no curso de Pintura.

Em sua coluna no *Diário de Notícias*, Valladares realiza breves comentários das obras dos estudantes da Escola de Belas Artes presentes na mostra,

Na seção de desenhos da Divisão Geral, destaca-se o “Estudo de nú” de Juarez Paraíso, que este ano se diploma pela Escola e para quem é de prever uma bela carreira. Poucos artistas na Bahia serão capazes de desenhar o corpo feminino com tanta graça. Do mesmo Juarez são pinturas cheias de sensibilidade, vistas em Salões anteriores (...) Carlos Augusto e Yeda Maria Correa Oliveira salientam-se dentre os novos expositores da seção de pintura da Divisão Geral.<sup>146</sup>

Nesse ponto, é evidente que o acesso à Escola de Belas Artes se tornou um dos meios de entrada aos espaços de exposição em Salvador a partir de 1954. Seja na experiência de Paraíso e Oliveira como, possivelmente, os dois únicos estudantes negros da turma de 1952 de Pintura, seja na experiência cotidiana de Bonfim como trabalhador. Por outro lado, a experiência de profissionalização de João Alves ocorreu alheia ao espaço universitário, apesar de sua proximidade física com o edifício. No seu caso, sua participação no IV Salão resultou de sua atitude de levar suas obras à Galeria Oxumaré, onde ocorreu o Salão daquele ano, para tentar negociá-las no mercado de arte moderna.

Entre os Salões de 1954 e 1956 é possível também identificar um aumento considerável nas premiações de obras realizadas por artistas negros. Na IV edição, as telas “Navio Ancorado” de Paraíso e “Mangue” de Alves receberam menção honrosa em suas respectivas categorias. Já no VI Salão, a tela de Yeda Maria Oliveira “Barcos – Água de Meninos” recebeu uma menção honrosa na Divisão Geral, enquanto que a “Ladeira da Misericórdia” de José de Dome obteve igual homenagem na Divisão de Arte Moderna. Também em 1956, a escultura “Três Irmãos” de Agnaldo Manoel dos Santos, foi laureada com a medalha de prata em escultura.

No V Salão, Juarez Paraíso e Rubem Valentim foram laureados com o “Prêmio Universidade da Bahia”. Criado no ano anterior, o prêmio em sua primeira edição financiou uma viagem de formação para um artista de cada uma das duas divisões da mostra, desde que fosse residente na cidade. Na segunda edição, a viagem foi substituída por um prêmio em

---

146 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “O Sexto Salão Bahiano”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 16 de dezembro de 1956.

dinheiro. Na época, Paraíso era ainda um estudante do curso de pintura da EBA, e alcançava localmente um prestígio crescente ligado a uma ideia de virtuosismo técnico. Valentim dava continuidade em suas pesquisas iniciadas há quase uma década. Após o prêmio, Valentim decidiu, apesar da mudança no prêmio, começar a organizar sua mudança para a capital federal. Durante todo o ano seguinte, ele passou a poupar dinheiro e buscar apoio financeiro, como registrou em uma pequena caderneta. Num encontro com o pintor e crítico de arte negro Tomás Santa Rosa Júnior, durante a passagem desse por Salvador, em março de 1956, Valentim garantiu com ele uma carta de recomendação endereçada ao governador do estado, solicitando uma bolsa que viabilizasse sua estadia no Rio de Janeiro.<sup>147</sup> Como revela o artista baiano em um documento escrito em 1962 em que enumera textos escritos sobre seu trabalho até aquele momento:

Parecer crítico e elogioso feito pelo pintor, crítico, cenógrafo, e gráfico Tomás Santa Rosa sobre o pintor Rubem Valentim, solicitando para este a atenção do governo do Estado da Bahia, a fim de dar-lhe uma bolsa de estudos no sul do país. Salvador, 16 de Março de 1956. Nota: o pintor Rubem Valentim nunca conseguiu ver, quanto mais falar com o governador, naquela época, e está até hoje de posse do parecer do caro e saudoso Santa Rosa.<sup>148</sup>

Apesar de Valentim não ter conseguido falar o governador, certamente a existência da carta foi significativa na chegada de Valentim ao Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1957, um ano após o falecimento de Santa Rosa.<sup>149</sup>

## 1.2- NO MUNDO DAS GALERIAS DE ARTE

A expectativa pela criação de espaços de exibição de pinturas, esculturas e gravuras motivou a criação de empreendimentos privados financiados pela elite local. De forma paralela a consolidação dos Salões, dois locais ganharam visibilidade como espaços de

147 A passagem de Santa Rosa por Salvador naquele momento foi documentada em: Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “O desenho é um legítimo meio de expressão de arte”. *Diário de Notícias*, 3 de março de 1956.

148 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 12; Grupo 01 – Atuação artística. Pasta: “Produção artística – 1947-1962 – Relação de textos de catálogos de exposições, entrevistas, comentários, artigos críticos, depoimentos e referências sobre a pintura de Rubem Valentim”. Sem data.

149 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. Paulo Medeiros; Domingos Cavalcanti. “O concretismo é uma pintura sem truques”. *Diário de Notícias*, 8 de dezembro de 1957.

sociabilidade onde era articulado o sistema de arte local: o bar Anjo Azul e a Galeria Oxumaré.

O Anjo Azul foi inaugurado no dia 1º julho de 1949, num imóvel pequeno e sem janelas localizado na rua do Cabeça n. 34. Em diferentes cartas escritas por Valladares à época, é possível identificar que o financiamento do espaço era dividido entre 60 cotistas da “sociedade bahiana”, gerido pelo antiquário José Pedreira. Já o nome do bar fazia referência a um azulejo colonial localizado acima da porta do estabelecimento, que trazia a figura de um querubim, como revela o diretor do Museu do Estado em um texto publicado às vésperas da inauguração do espaço.<sup>150</sup>

A estrutura física do bar foi descrita em mais detalhes em uma reportagem publicada no *Diário de Notícias* uma semana após sua inauguração. No texto, o uso reiterado de termos que denotam prestígio e exclusividade contrastam com a descrição de seus espaços apertados e estrutura física mal preservada, “pelo estreito corredor que é parte integrante do bar, e até o seu recinto, podemos dizer que desde o dia 1º do corrente, tem desfilado o que há de mais seleto nos meios intelectuais e sociais da Bahia”.<sup>151</sup> A reportagem é ilustrada por um retrato de José Valladares e Mário Cravo. O escultor há pouco havia retornado de sua temporada de estudos em Nova York e ambos iriam em breve viajar juntos ao Rio de Janeiro e São Paulo para articular a organização do I Salão.



150 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “O Anjo Azul”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 19 de junho de 1949.

151 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Inaugurou-se o Anjo Azul”. *Diário de Notícias*, 07 de julho de 1949.

**FIGURA 6:** Fotografia desconhecido. “Inaugurou-se o Anjo Azul” (detalhe). *Diário de Notícias*, 7 de julho de 1949. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Em um par de correspondências de Valladares enviadas ao poeta Murillo Mendes acerca do apoio que o segundo daria no processo de inscrição de artistas residentes no Rio de Janeiro no I Salão, Valladares faz menção ao bar como um espaço frequentado por artistas e intelectuais, “Comemoremos tudo ‘chez Anjo Azul’”.<sup>152</sup> Descrições semelhantes se repetem em missivas que tratavam do Salão de 1949, em que o bar é mencionado como um estabelecimento onde aqueles que iriam visitar a cidade poderiam ir para beber, visitar uma exposição, ou mesmo realizar a sua própria.

As articulações para a montagem de exposições que ocorriam no bar também eram tratadas por Valladares em correspondências. Em uma carta a Carlos Bastos – que havia feito dois murais para decorar o interior do bar –, ele envia as notícias do I Salão e do recém-aberto bar,

Espero que já tenha chegado as suas mãos a horrível medalha de bronze, diploma, catálogo e outras coisas do Salão. O dinheiro sei que seu pai não é ingênuo para lhe mandar, Paris tendo tantas atrações. Bastos vivia na França desde o ano anterior e acabava de receber a medalha de prata de Arte Moderna no I Salão. Pede também que envie obras para expor no Anjo Azul, “Sendo coisa boa, naturalmente.”<sup>153</sup>

Ele faz pedido semelhante em uma mensagem enviada no mesmo dia a Genaro de Carvalho, também em Paris.<sup>154</sup> Em outras correspondências, é possível identificar detalhes da dinâmica de organização de exposições no mercado privado de arte local. Em uma carta de Valladares enviada ao crítico de arte Mário Barata, em 9 de dezembro de 1949, ele comenta o interesse da pintora italiana Tiziana Bonazzola em realizar uma mostra em Salvador durante a passagem do casal pela cidade.<sup>155</sup> Nela, Valladares sugere que fosse realizada uma mostra que

152 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 3 – Correspondências Recebidas e Emitidas”. Correspondência sem título. 29 de setembro de 1949.

153 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 1 – Correspondências Recebidas e Emitidas”. Subpasta “Carlos Bastos”. Correspondência sem título. 18 de janeiro de 1950.

154 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 3 – Correspondências Recebidas e Emitidas”. Correspondência sem título. 18 de janeiro de 1950.

155 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 1 – Correspondências Recebidas e Emitidas”. Correspondência sem título. 9 de dezembro de 1949.

viria a ser realizada no bar. “A exposição não pode ser de mais de 9 trabalhos, nenhum grande, se possível quatro de tamanho médio (aproximadamente (60x70) e os outros menores.” Sugestões que foram acatadas na exposição aberta em no dia 7 do mês seguinte.



**FIGURA 7:** Fotografia desconhecida. “Exposição de pintura no Anjo Azul” (detalhe). *Diário de Notícias*, 8 de janeiro de 1950. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Já em uma carta enviada a Lothar Charoux, em janeiro de 1950, Valladares indica o interesse do Anjo Azul em fazer uma exposição com suas obras. O artista não iria a Salvador, mas apenas enviaria as obras por transporte aéreo, financiado pelo bar, que reteria 20% do valor de venda das obras.<sup>156</sup> As restrições do espaço expositivo voltou a ser questão numa correspondência enviada em março do mesmo ano à pintora branca Djanira de Mota e Silva. Nela, Valladares revela que Salvador não tinha espaço que comportasse 50 quadros, como ela desejava expor na cidade, mas lhe sugere que realizasse uma mostra de 10 quadros de tamanhos médios e pequenos no bar.<sup>157</sup> Exposição que foi realizada dois meses depois. Em março do ano seguinte, Valladares escreveu à pintora norte-americana Tatiana Kinney, naquele momento residente no Rio de Janeiro. Na missiva, ele negocia uma exposição dela que ocorreria com patrocínio do Caderno da Bahia. O transporte das obras do Rio a Salvador seria realizado com patrocínio do Museu do Estado, enquanto que o bar financiaria o

156 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Anos 1950/1951/1952/1953/1954 – Correspondências Expedidas”. Correspondência sem título. 24 de janeiro de 1950.

157 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Cartas Expedidas - 1948-1958”. Correspondência sem título. 21 de março de 1950.

catálogo, e ofereceria um *cock-tail* no dia da inauguração, em troca de 10% do valor das vendas.<sup>158</sup>

Ao analisar essas negociações, é possível identificar o sentido prático do Anjo Azul num contexto de crescente financiamento no mercado de pinturas e esculturas e escassez de espaços expositivos. Por outro lado, ao analisar a recepção das exposições na imprensa, é possível identificar um mecanismo de controle marcadamente generificado da relação entre o bar e os outros espaços de sociabilidade onde os termos do sistema de arte eram localmente negociados.<sup>159</sup> A visível predominância de mulheres brancas – sobretudo aquelas oriundas da elite local – entre as pessoas que expunham suas obras no Anjo Azul contrasta não apenas com a ausência de mulheres em outros espaços dedicado às artes na cidade, mas também com a existência de espaços interditados à grande parte das mulheres que buscavam profissionalização como pintoras e escultoras.

Nesse sentido, há um número considerável de narrativas da circulação de artistas e intelectuais homens entre os prostíbulos na cidade. Seja aquele representado na tela “Mangue” de João Alves – que recebeu a menção honrosa no Salão de 1954 –; nas gravuras do alemão Karl Hansen publicadas no álbum “Flor de São Miguel” (1957), que documenta o cotidiano do trabalho sexual de mulheres, invariavelmente negras, acompanhadas de textos de José Pedreira; no conto “Mangue” de Vasconcellos Maia, que narra a vida de uma mulher migrante que chega a Salvador vinda do interior de Sergipe e que passa a trabalhar na zona do meretrício; ou ainda nos diários de Rubem Valentim.<sup>160</sup> Nessa profusão de narrativas e representações, encontramos indícios que permitem entender esses espaços enquanto definidores das negociações do sistema de arte.

A mesma lógica patriarcal que tornou o Anjo Azul um espaço de divertimento noturno, onde a presença feminina era tolerada dentro dos padrões vigentes de moralidade das elites locais, produzia também barreiras de raça e classe muito bem definidas. Nesse sentido, é significativo que, apesar do auge do bar coincidir com o período em que Valentim mantinha

---

158 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. “Pasta 6 – Correspondências Recebidas e Emitidas”. Subpasta “Tatiana Mckinsen” Correspondência sem título. 26 de março de 1951.

159 Sobre as relações de gênero enquanto estruturantes do sistema de arte, ver: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, 2019. CERCHIARO, Marina Mazze. Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra. (Doutorado em Estética e História da Arte). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

160 O conto “Mangue” foi publicado em 1946 no livro *Fóra de Vida* e reeditado em 1964 no *Histórias da Gente da Bahia*, com significativas alterações. A análise das variações dos contos de Maia em suas diversas edições é realizada em: SOARES, Edna Maria Viana. Variantes bibliográficas e textuais na obra de Vasconcelos Maia. (tese de doutorado) *Crítica Textual*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2022.

ateliê naquela mesma rua, há poucos metros de sua porta, o pintor não deixou qualquer registro em seus escritos sobre sua presença no estabelecimento. Dado que é reforçado ao considerarmos os inúmeros comentários feitos por ele sobre não ter roupas adequadas para os ambientes sociais que precisava circular enquanto artista. Nas fotografias publicadas na imprensa do período, pude localizar apenas uma imagem de Valentim visitando o Anjo Azul. Em 14 de maio de 1950, ocorreu a abertura da exposição das telas de Djanira. Dois dias depois, o *Diário de Notícias* publicou uma fotografia com enquadramento pouco usual se considerarmos as imagens de inauguração do período. Djanira que, por sua origem na classe trabalhadora, era pouco afeita às formalidades da elite, troca sorrisos com Rubem Valentim, que aparece de costas na imagem.



Inaugurou-se, ante-onhem, às 17 horas, na Galeria do Bar Anjo Azul a exposição de pintura da prestigiosa artista plástica nacional Djanira. A expositora é uma das mais significativas representantes da moderna pintura brasileira e a sua contribuição inconfundível para o nosso acervo plástico contemporâneo tem se evidenciado através das numerosas exposições que tem realizado no sul do país. A inauguração da mostra de arte de Djanira compareceu grande numero de escritores, plasticos e intelectuais bahianos, aos quais é grata a presença da expositora, cujos meritos vêm manter um acentuado interesse do publico bahiano pela arte contemporanea, interesse que é avivado e orientado pelas numerosas exposições que se têm realizado nesta capital. Na fotografia apanhada, ontem, à tarde, aparecem, da esquerda para a direita, o pintor Rubem Valentim, o escritor Godofredo Filho, a pintora Maria Cella Amado Calmon e Djanira.

**FIGURA 8:** Fotógrafo desconhecido. “Exposição de pintura no Anjo Azul” (detalhe). *Diário de Notícias*, 8 de janeiro de 1950. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

A partir de 1951, as notícias sobre as exposições no bar diminuíram significativamente, contudo, ele continuou funcionando por anos. Nesse período, localizei apenas duas exposições coletivas com presença de artistas negros, realizadas nos últimos

meses de 1962. Em outubro, o bar foi palco de uma mostra com sete artistas da “geração dos novos” apresentando oito gravuras de Hélio Oliveira, então estudante da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia.<sup>161</sup> No mês seguinte, por conta do aniversário da TV Itapoan, a emissora dos Diários Associados, patrocinou uma mostra de cinco artistas jovens, constando algumas obras de Juarez Paraíso.<sup>162</sup>

Assim como o Anjo Azul, a Galeria Oxumaré tinha também um bar em que artistas, críticos e colecionadores costumavam frequentar. Na avaliação de Valladares, o Bar Manhattan – contíguo à galeria, localizada no jardim do Passeio Público – era “o mais belo crepúsculo que se tem notícia no Brasil”.<sup>163</sup> Apesar da vista do bar para a Baía de Todos os Santos, a característica mais ressaltada na Galeria Oxumaré era, certamente, seu espaço expositivo. Na edição de abril de 1956 da revista *Habitat*, editada pelo casal Lina Bo e Pietro Maria Bardi, há um pequeno texto em que o bar Anjo Azul e a Galeria Oxumaré são colocados em comparação.<sup>164</sup> Na publicação, os salões da Oxumaré são descritos como espaços amplos e arejados, em contraste com o ambiente claustrofóbico da rua do Cabeça, reproduzindo os padrões esperados para acolher a arte moderna e, em última análise, a melhor alternativa diante da espera por um Museu de Arte Moderna na cidade.

A abertura da Galeria Oxumaré foi anunciada na coluna de Valladares no *Diário de Notícias*, em 13 de agosto de 1951. Junto ao texto, havia a reprodução de uma tela do pintor e babalorixá Rafael Borjes de Oliveira, que trazia como tema o orixá que dava nome ao espaço.

---

161 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Sete artistas plásticos da geração dos “novos” farão “debut” a 20 no Anjo azul: Ieda Gurgel, Paulo Lanat, Helio de Oliveira, Angelo Roberto, Rute Cardoso, Ivone Maria, Ivan Lopes”. In: *Diário de Notícias*, 17 de outubro de 1962.

162 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Anjo Azul Galeria D’Arte homenageia a TV Itapoan com mostra de 5 pintores”. *Diário de Notícias*, 24 de novembro de 1962.

163 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Outras notas avulsas”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 15 de julho de 1956.

164 “A Galeria Oxumaré, do Salvador”. *Habitat*, n.29, p.17, Abril de 1956.



**FIGURA 9:** Rafael Borges de Oliveira. “Oxumaré” (reprodução), In: José Valladares. “A galeria Oxumaré” (detalhe). Suplemento do *Diário de Notícias*, 13 de agosto de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

A escolha da tela de Oliveira não foi ao acaso. O babalorixá havia, em janeiro daquele ano, se tornado tema de uma fotorreportagem veiculada na revista ilustrada semanal *O Cruzeiro*.<sup>165</sup> Nela, somos apresentados a dados biográficos do pintor, desde seu nascimento em Santo Amaro da Purificação, na região do Recôncavo Baiano, à mudança ainda na infância junto com a família para Salvador, e o recente prestígio como pintor, que teria despertando interesse de Pietro Maria Bardi em, possivelmente, incluí-lo futuramente em uma exposição no MASP. Esse aceno levou a galeria baiana a organizar uma mostra individual do pintor em seu primeiro ano de atividades, exposição que dá início a uma relação ao mesmo tempo longa e ambígua da Galeria com pintores e escultores negros locais.

Quando Valladares publicou sua coluna sobre a Oxumaré, o empreendimento tinha aberto suas portas há poucos dias. O projeto tinha financiamento de Zittelmann de Oliva, José Martins Catarino e Manoel Cintra Monteiro e do advogado Carlos Eduardo da Rocha. Esse último se tornaria o principal gestor do espaço nos anos seguintes.<sup>166</sup> A galeria funcionava num edifício de propriedade dos Diários Associados, onde havia operado a Rádio Sociedade

<sup>165</sup> Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Odorico Tavares; Pierre Verger. “Rafael, o pintor”. *O Cruzeiro*, 6 de janeiro de 1951.

<sup>166</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Exposições”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 30 de setembro de 1951.

da Bahia até 1947 – ano em que ela mudou seu estúdio, auditório, escritório e transmissor para o edifício histórico localizado na rua Carlos Gomes n. 57.<sup>167</sup>

A programação da Oxumaré foi divulgada continuamente pelo *Diário de Notícias* durante toda sua existência. Como no bar Anjo Azul, o cotejamento desses documentos com as trocas de correspondências de Valladares revela valiosos fragmentos que permitem entender detalhes do cotidiano da galeria. Desse modo, é possível identificar um sistema de patrocínio de exposições realizado, na maior parte das vezes, por empresas privadas de grande porte ou de organismos públicos. A partir dessas relações, é possível também aferir ao longo dos anos a sedimentação de uma rede de serviços que envolvia empresas de transporte que operavam entre diferentes estados, gráficas para a produção de folders e catálogos, além do aluguel de salas da própria galeria para outros fins.

Poucos anos depois da abertura da Oxumaré, Valentim passou a manter seu ateliê no sótão da galeria, que servia também como armazém. Essa relação viabilizou a Valentim realizar sua primeira exposição individual naquele espaço, em 1954. O ateliê de Valentim é mencionado em uma reportagem do *Diário de Notícias*, publicada em agosto de 1956, quando o pintor branco Emiliano Di Cavalcanti realizou uma exposição na Oxumaré. A mostra foi amplamente alardeada pela imprensa, levando o pintor a realizar uma série de atividades na cidade. Em 25 de agosto, o jornal noticiou a visita do pintor ao ateliê de Mario Cravo, num gesto diplomático entre artistas brancos de prestígio. No mesmo número do *Diário*, Cavalcanti aparece posando enquanto pinta o retrato de uma mulher negra de nome Dirce. A legenda traz “Dirce no ateliê do pintor Rubem Valentino”.<sup>168</sup> Além de uma rara fotografia realizada no ateliê da Oxumarê, a fotografia fornece indício do lugar ocupado pelas mulheres negras no sistema de arte, restrito ao trabalho de modelo.<sup>169</sup>

---

167 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Inaugurará, hoje, a Rádio Sociedade da Bahia, suas novas instalações”. *Diário de Notícias*, 1947.

168 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Di Cavalcanti pinta o retrato de Dirce”. *Diário de Notícias*, 25 de agosto de 1957.

169 Sobre o lugar ocupado por mulheres negras no sistema de arte moderna no trabalho de modelo, ver: MURREL, Denise. *Posing Modernity: the Black Model from Manet and Matisse to Today*. New Haven: Yale University Press, 2018.



**FIGURA 10:** Fotografia desconhecido. “Di Cavalcanti pinta o retrato de Dirce” (detalhe). *Diário de Notícias*, 25 de agosto de 1957. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Enquanto manteve seu ateliê no edifício da Oxumaré, Valentim passou também a trabalhar na organização de exposições na galeria enquanto juntava dinheiro para mudar-se para o Rio de Janeiro. A primeira mostra realizada por Valentim que consegui identificar foi “Artistas Modernos da Bahia”, ocorrida no quinto aniversário da galeria, entre os dias 29 de setembro e 20 de outubro de 1956. No catálogo da exposição, Valentim escreve:

A “Galeria Oxumaré” completa 5 anos de existência. Motivo pelo qual foi organizada esta exposição dos “Artistas Modernos da Bahia”. Ao lado de artistas com anos de trabalho e bem conhecidos do público, figuram aqueles que iniciaram mais recentemente as suas atividades plásticas e carecem de oportunidade e estímulo.

É, sobretudo, uma mostra coletiva de confraternização.<sup>170</sup>

As exposições coletivas da galeria, após os seus primeiros anos, passaram a servir tanto como elemento agregador quanto espaço de disputa do sistema de arte baiano. Nessa mostra, cada um dos 27 artistas apresentou três obras. Dentre eles, havia três mulheres – todas elas brancas: Lygia Sampaio, Maria Célia Amado e Lêda Lucia. Entre os homens havia quatro artistas negros: Rubem Valentim, Agnaldo dos Santos, João Alves e José de Dome.<sup>171</sup>

170 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Fundo Desenharia. Pasta Carlos Bastos. “Artistas Modernos da Bahia – Oxumaré”, 1956.

171 De João Alves, foram expostas: Igreja do Paço; Largo; Paisagem (óleo sobre tela); de Agnaldo Manoel dos Santos: Oxê I; II; III. (escultura em madeira); de José de Dome: Preguiça; Beco; Rua (óleo sobre tela), de Rubem Valentim: Pintura I; II; III (óleo sobre tela).

No ano seguinte, Valentim escreveu em seu diário uma longa nota relatando haver trabalhado na montagem da exposição ao lado de Carlos Eduardo da Rocha e muito das tensões e conflitos vividos durante sua produção,

Exposição dos Artistas modernos da Bahia. Galeria Oxumarê. 1957

Notas. Genaro tirando fotografias, com um fotógrafo que eu tinha arranjado, junto com uma vedete Ana Edler, tendo como fundo uma tapeçaria de Genaro.

Melancolicamente terminou a inauguração e eu só. Terrivelmente só, sem companhia, sem dinheiro para tomar uma cachaça sequer. Genaro levou Ana Edler para uma boite. Edio Gantois com uma linda moça loura. Carlos Eduardo recebeu as honras e parabéns. Mirabeau Sampaio bêbado, ex-industrial, ex-médico e artista frustrado. Bebendo por ter vendido uma escultura por 1.000,00. O presente que meu amigo ex-dentista me deu um charuto. As anedotas sem graça que ele contava para nós. A inveja de Caribé e alguns colegas meus.

Todos, Mario, Jenner, todos partem para beber.

Quaglia não queria participar da exposição, mas terminou mandando quadros e vendendo logo um por bom preço e pegou logo o dinheiro. Rescala vendeu. Raimundo vendeu. Carlos entrou nos 20%. Disse a mim que queria dar-me 10%, eu não aceitei para que os outros não dissessem que eu fiz a exposição interessado. E só tenho 3 cruzeiros no bolso.

Genaro se recusa a me ajudar com o seu carro, para transportar alguns quadros para a exposição. Terminou mandando um pretinho que ele explora e não se interessa que aprenda a ler. De noite saiu com uma loura atriz. É uma grande egoísta.

O charuto que meu novo amigo me deu na inauguração da exposição na Galeria Oxumarê, organizada por mim, charuto que custou 10 cruzeiros. Eu dei esse charuto a minha avó por 3 cruzeiros para ter dinheiro para tomar bonde e comprar o Jornal que eu escrevo de graça e ler a minha seção.<sup>172</sup>

O fato de Valentim ter se negado a ser pago pelo trabalho certamente revela um receio desse gesto reposicioná-lo internamente dentro do grupo de profissionais que se identificava. Atitude que ele tomou a despeito do fato de que, naquele momento, o pintor juntava dinheiro para mudar para o Rio de Janeiro. Tal questão se aprofunda diante dos detalhes que o pintor

<sup>172</sup> Por conta de ter sido escrito meses depois da exposição, há nesse documento uma ambiguidade em relação à exposição que se refere, ainda que em seu título ele apresente o nome da mostra. Isso se dá por conta que, em julho de 1957, ocorreu na galeria Oxumarê a exposição “Nós e as artes populares”, como parte do III Congresso Brasileiro de Folclore ocorrido na cidade. Mostra que, como é possível aferir em documentos depositados no arquivo do Museu de Arte da Bahia, foi organizada por José Valladares e a equipe do museu. Contudo, a ambiguidade se desfaz ao cotejarmos o conteúdo da nota com os catálogos das duas exposições, o que permite aferir tratar-se de um comentário sobre “Artistas Modernos da Bahia”, realizada entre setembro e outubro do ano anterior. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1957.

seleciona para descrever, apresentando o pertencimento racial das pessoas negras e brancas como dados que produzem ou limitam oportunidades.

Poucos dias antes da abertura de “Artistas Modernos na Bahia”, Wolfgang Pfeiffer, diretor técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, chegou a Salvador com o intuito de ministrar o curso “As artes plásticas e nós” na Escola de Belas Artes, e articular uma exposição a ser realizada na capital paulista.<sup>173</sup> A posição estratégica do ateliê de Valentim, assim como seu engajamento em relação ao abstracionismo, tema central do curso de Pfeiffer e do projeto estético do museu em que trabalhava, certamente influenciaram para que Valentim assumisse uma posição de liderança na exposição que seria realizada em São Paulo. No projeto definido junto com Pfeiffer, competia a Valentim negociar entre os artistas e críticos locais uma seleção de obras para a futura mostra, além de tratar dos seus aspectos logísticos. “Artistas da Bahia” ocorreu em 16 de janeiro de 1957, com patrocínio da revista *Habitat*.<sup>174</sup> O elenco de 15 artistas, exclusivamente masculino e majoritariamente branco, incluía: Agnaldo dos Santos, Antônio Rebouças, Carybé, Genaro de Carvalho, Karl Hansen, Jenner Augusto, João Alves, Lenio, Mario Cravo, Mirabeau Sampaio, Quagia, Raimundo Oliveira, Rubem Valentim, Ubirajara e Willys.

As exposições individuais de artistas negros na Oxumaré foram escassas. Quase um ano após a mudança de Valentim ao Rio de Janeiro, ocorre em setembro de 1958, na galeria, a primeira exposição individual do escultor Agnaldo dos Santos na Bahia. Evento que ocorreu após o escultor já ter realizado uma mostra apenas com suas obras na Petite Galerie, no Rio de Janeiro e na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>175</sup> A exposição de Agnaldo foi feita pouco antes do fechamento da galeria.<sup>176</sup> Após a morte de José Valladares, em dezembro de 1959, o advogado Carlos Eduardo da Rocha foi indicado para assumir a direção do Museu do Estado. Para garantir que não houvesse conflitos de interesses entre as instituições, ele fechou as portas da galeria.

Nos dois espaços, a presença de artistas negros se dava de forma distinta, ainda que sempre pontual. No caso do bar Anjo Azul, a ausência ocorria desde o corredor estreito que

173 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Nossas relações com artes plásticas”. Diário de Notícias, 19 de setembro de 1956; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Arte moderna e história da arte”. Suplemento do Diário de Notícias, 21 de outubro de 1956.

174 “Artistas da Bahia”. *Habitat*, n. 38, janeiro de 1957.

175 Sobre a relação entre Agnaldo e o galerista Franco Terranova, checar: CORRÊA, Gabriela Caspary. A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988. (Mestrado em História da Arte). Rio de Janeiro: UERJ, 2018.

176 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Pasta 01.1054.02; Folder da exposição “Agnaldo Manoel dos Santos”

separava a rua daquele espaço de sociabilidade, em que a expectativa do consumo de drinks e petiscos caros certamente impossibilitava uma larga parcela da população de acessar seu ambiente interno. Por outro lado, a Galeria Oxumaré, ainda que tivesse em sua estrutura aberta ao público as condições para que artistas modernistas negociassem seu espaço no sistema de arte, podemos aferir nos indícios de suas relações cotidianas, a reprodução de hierarquias sociais bastante rígidas, e que privilegiavam-se determinados grupos que possuíam sociabilidade compartilhada em torno das regiões onde viviam a elite local.

### 1.3. ESPAÇOS PÚBLICOS, INTERESSES PRIVADOS

Em 1955, a Secretaria de Turismo inaugurou um novo espaço expositivo no “Belvedere da Sé”, miradouro construído no início da década anterior. O plano de reforma previa sua utilização como ponto de acolhimento dos turistas na cidade e tinha em sua estrutura uma galeria que viria a ser utilizada para exposições de naturezas diversas, apesar do predomínio de mostras de arte moderna em seus primeiros anos de funcionamento.

O espaço de recepção de turistas foi inaugurado no dia 2 de julho daquele ano, com um mural permanente realizado por Carybé.<sup>177</sup> Já sua galeria foi aberta ao público em novembro, com uma exposição de desenhos da pintora e ilustradora Lygia Sampaio, e outra de esculturas de Mário Cravo, realizada na área externa da construção. Na imprensa, a mostra de Cravo recebeu grande divulgação e o espaço foi celebrado como uma conquista dos artistas da cidade.

Ao longo da segunda metade da década de 1950, o Belvedere serviu para mitigar de forma temporária a demanda por um espaço próprio para arte moderna, gerido pelo poder público. Apesar da centralidade nas exposições da produção recente de pintores e escultores, sua programação era bem mais diversa. Indo de uma mostra didática de reproduções dos órgãos do corpo humano em grandes dimensões ao “Salão de Fotorreportagens”, onde a produção fotográfica da imprensa ilustrada brasileira era exposta nas paredes da galeria.

Em sua programação também se destacava um número considerável de exposições que respondiam à diplomacia cultural da Secretaria de Turismo. À exemplo de mostras que apresentavam fotografias de patrimônio construído dos territórios coloniais portugueses na

---

<sup>177</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “O Belvedere será a fonte de informações para os turistas”. *Diário de Notícias*, 2 de julho de 1955.

Índia, ou ainda uma exposição de peças de cristal da coleção do Corning Museum, mediada pela Associação Cultural Brasil-Estados Unidos e o Serviço de Divulgação Cultural do Consulado Americano. A única exposição de um artista negro que pude localizar no Belvedere foi uma individual, realizada por José de Dome em maio de 1959, logo depois da sua primeira mostra na Escola de Belas Artes. Apesar de pouco noticiado, o evento foi central na consolidação do prestígio profissional de Dome nos anos seguintes.

A partir da necessidade de espaços públicos de exposição, em março de 1959, foi inaugurado o Museu de Arte e História da Bahia, que ficou aberto por breves oito meses. O Museu foi criado pelo estado no último mês do governo de Antônio Balbino e ficava localizado em um edifício histórico que compunha a fazenda que deu origem ao Parque de Ondina, onde, naquele mesmo ano, havia sido criado o Parque Zoobotânico Getúlio Vargas. A definição do nome do museu não foi unânime no momento de sua criação, assim como a natureza de sua coleção. Seu diretor, Walter Ruy, fora contrário à inclusão de “História da Bahia” no seu nome, preferindo ater-se à ideia de criar um museu de arte.<sup>178</sup> Apesar de perder a peleja, Ruy criou condições para que aquele espaço tornasse um laboratório de soluções expográficas em que artistas locais tivessem meios de circular sua produção.

A coluna social “Krista”, escrita pela estudante de teatro Helena Ignez, anunciou a inauguração do museu em um ato falho a que revela a longa expectativa dos articuladores do sistema de arte local: “O Museu de Arte Moderna foi inaugurado às seis horas de sábado com a exposição de trabalhos de Mário Cravo, Calazans Neto, Genaro de Carvalho, Mirabeau Sampaio, Caribé, Genner Augusto, Sante Scaldaferrri, Scala, Dick Menocal, Riolan e outros artistas. No piso superior, coleções de artesanato e arte popular estão sendo expostas com bom gosto”.<sup>179</sup> Apesar de enumerar apenas homens brancos, havia entre as obras dos 25 artistas que colaboraram com a coleção do museu,<sup>180</sup> peças de Agnaldo Manoel dos Santos, José de Dome e João Alves.<sup>181</sup>

178 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Museu de Ondina transformar-se-á na própria ‘Casa dos Artistas’”. *Diário de Notícias*, 10 de março de 1959.

179 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Krista”. *Diário de Notícias*, 11 de março de 1959.

180 Na relação completa de artistas, constava: Ann Kendall, Antônio Rebouças, Agnaldo Manoel dos Santos, Calanzans Neto, Carybé, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Henrique Oswald, Jenner Augusto, José de Dome, João José Rescala, João Alves, Lênio, Maria Karam, Mirabeau Sampaio, Marcelo Grassmann, Poty, Rômulo, Riolan, Rizolda dos Santos Arnaut, Sante Scaldaferrri, Tana, Trindade Leal, Udo e Mario Cravo. Ver: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Documentos Diversos – Anos: 1948/1956/1957/1958/1959/1971/1975/1980/1981/1985”. “Relação nominal dos pintores e escultores que cederam trabalhos para o Museu de Arte e História da Bahia”. Sem data.

181 De João Alves, havia: “Igreja de Brotas”; “Igreja do Passo”; de José de Dome: “Coruja”; “Casas”; “Casario”; “Salvador, Bahia”; “Três casas” (Essa última, uma pintura a óleo sobre tela com

As pinturas, esculturas e gravuras em exposição eram tomadas de empréstimo direto dos artistas. Ao analisar os documentos de entrada e saída de obras da instituição, é possível evidenciar, no caso de Agnaldo dos Santos, um movimento de constante troca de obras realizado pelo próprio artista. Ação que nos permite considerar que aquele museu era entendido, ao menos pelo escultor, como um espaço para fazer circular suas obras, sem os constrangimentos financeiros impostos pelos espaços privados, tornando-o uma vitrine da produção contemporânea da época.

A montagem das exposições do museu foi realizada por uma grande força tarefa nos 30 dias anteriores de sua inauguração. A expografia ficou a cargo do pintor branco Jenner Augusto, que foi responsável em dispor milhares de peças de artesanato da coleção e obras de arte contemporânea. Esses objetos foram apresentados por vezes em salas distintas. Em outros momentos, elas eram colocadas lado a lado, como no caso de uma tapeçaria de Genaro de Carvalho, pareada com a produção de uma Cooperativa de Artesanato.<sup>182</sup> Em meio aos trajes expostos na mostra, havia ainda uma série de paramentos do candomblé, vestidos em manequins em diferentes poses, feitos de metal retorcido, que davam a impressão de movimento no espaço.



**FIGURA 11:** Fotografia desconhecida. “Museu de Arte e História”. Diário de Notícias, 10 de março de

0.56x0.56x0.38cm, de 1957, emprestado da coleção de Jenner Augusto). De Agnaldo Manoel dos Santos, havia: “Cabeça de negra”; “Mãe e filha”; “Velha de bigode”; “Mãe e filhos”; “Figura negra”; “Caçador”; “Cabeça de negro nagô”; “Aleijado”; além de cinco máscaras sem título (obras que passaram pela instituição em diferentes momentos). Ver: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “[Documentos Diversos](#) – Anos: 1948/1956/1957/1958/1959/1971/1975/1980/1981/1985”.

182 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Inaugurado o Museu de Arte e História da Bahia”. *Diário de Notícias*, 8 de março de 1959.

1959.Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Após o fechamento do Museu de Arte e História da Bahia em setembro de 1959, sua coleção foi dividida entre pelo menos três instituições: o Museu do Estado da Bahia, o Museu do Instituto Médico Legal e o Instituto Feminino da Bahia. Já seu edifício foi cedido ao recém-criado Centro Áudio-Visual da Secretaria da Educação.<sup>183</sup> O desmonte foi realizado às pressas para que suas obras fossem aproveitadas nas mostras abertas para o Congresso Luso-Brasileiro, que ocorreria na cidade no mês seguinte e que teria uma intensa programação de exposições.

Ao considerar as mudanças nos ventos políticos da política institucional local no momento de criação do Museu de Arte e História, se torna evidente que o projeto estava fadado ao fracasso. Em 28 de maio de 1959 – pouco mais de dois meses após a abertura do museu de Ondina –, o governador recém-empossado Juracy Magalhães realizou uma reunião para tratar da criação do Museu de Arte Moderna da Bahia.<sup>184</sup> A reunião havia sido chefiada por sua esposa, Lavínia Magalhães que, a partir dali, assumiria a presidência da recém-criada instituição.

No dia 28 de julho do mesmo ano, Magalhães enviou um telegrama à arquiteta italiana Lina Bo Bardi convidando-a para dirigir o novo museu.<sup>185</sup> A escolha de Bardi para ocupar o cargo respondia tanto a ampla experiência da arquiteta no museu de São Paulo e na revista *Habitat*, como sua recente relação com as redes intelectuais baianas. Bardi havia viajado a Salvador pela primeira vez há pouco mais de um ano para ministrar um curso na Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia. No período, ela colaborou com Tavares editando alguns números do suplemento dominical do *Diário de Notícias* e realizou projetos cenográficos junto com Eros Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da Universidade.

Em março de 1959, Bardi havia proposto à diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo o plano da exposição “Olhos sobre a Bahia”, que integraria a programação da Bienal do museu paulista em setembro daquele ano. A mostra seria realizada em parceria com Gonçalves, que já possuía ampla experiência em exposições que aproximavam fotografias e

---

183 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Expedidas – Anos:1959”. Correspondência sem título. 1 de setembro de 1959.

184 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Krista”. *Diário de Notícias*, 28 de maio de 1959.

185 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Pasta 01.1064.01. Telegrama. 28 de julho de 1959.

cultura material negra local.<sup>186</sup> A exposição foi montada sob o título “Bahia no Ibirapuera”, apresentando obras de arte barroca e modernista junto a um amplo conjunto de objetos que vão de ex-votos à trajes de orixás, passando por utensílios vernaculares de cozinha e bonecos de cerâmica. A mostra ressoava as soluções expográficas já correntes entre exposições no período, próximas àquela vista no Museu de Ondina.

Apesar de não ter clareza dos detalhes das primeiras negociações entre Magalhães e Bardi, a presidenta do novo museu enviou uma carta formal à arquiteta, em 8 de setembro daquele ano, agradecendo o aceite em dirigir a instituição. Na mesma carta, Magalhães pede a Bardi que comece a articular possíveis doações para o novo museu na Bienal que iria ser aberto em poucas semanas.<sup>187</sup> O pedido dizia respeito a um problema enfrentado pela instituição já nos seus primeiros meses: a formação de sua coleção.

É possível rastrear nas páginas do *Diário de Notícias* as articulações referentes às diversas doações em dinheiro ou de obras feitas ao Museu a partir daquele mês, tanto por sujeitos, como por instituições privadas. Donativos que não apenas viabilizava a criação da uma coleção, mas também permite entender a constituição de uma rede de interesses formados em uma instituição que, apesar de pública, navegava também por interesses privados.<sup>188</sup>

O museu abriu ao público em 8 de janeiro de 1960 e, junto com ele, adveio uma reconfiguração ampla das redes profissionais do sistema de arte da Bahia, implicando diretamente na participação de pintores e escultores negros em seus espaços. Contudo, um último documento desse momento de transição nos ajuda a entender a presença de artistas

---

186 Ver: SANTANA, Jussilene. Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província. Doutorado (Artes Cênicas). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.

187 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Pasta 01.1064.03. Carta. 8 de setembro de 1959.

188 Ao longo da pesquisa, realizei um levantamento não exaustivo das doações realizadas ao museu após sua criação. Em um documento depositado no Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, há uma lista de empresas estabelecidas na Bahia que iriam adquirir obras expostas na V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo por meio de prêmios de aquisição. As empresas eram: Fratelli Vita, Aliança da Bahia, Construtora Odebrecht e Banco Econômico da Bahia. Ver: Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi – Pasta 01.1064.04 - 8 de setembro de 1959. No *Diário de Notícias*, cada doação em dinheiro e obras eram festajadas com fotos de Lavínia Magalhães ao lado dos doadores. Dentre os sujeitos que realizaram doações em dinheiro, estavam: Willys Overland (montadora de automóveis), Gileno Amado (Secretário de Governo), Fernando Sá (Companhia de Seguros Aliança da Bahia) (04/07/1959); Hendrik Spitsmann Jordan (banqueiro e industrial) (21/07/1959); Mário Cravo (latifundiário e industrial) (31/07/1959); Antônio Vidigal Izidoro Kleinberger e Marcos Vidigal Seixas da Silveira (industriários) (16/09/1959); Miguel Vita (Fratelli Vita, fábrica de refrigerantes) (18/09/1959); Sociedade Sirio-Libanese (18 e 19/10/1959); comunidade espanhola da Bahia (15/12/1959); Sociedade Anônima Magalhães Comércio e Indústria (22/07/1960). Além das obras: Diários Associados (lote de sete obras de artistas moradores de São Paulo) (07/08/1959); comunidade israelita da Bahia (obras de Zvi Meyrovitz expostas na representação de Israel na V Bienal) (25/10/1959).

negros em contextos institucionais até então. No arquivo do Museu do Estado da Bahia, é possível identificar uma lista de obras da instituição que foram selecionadas para serem doadas para o novo Museu de Arte Moderna. Nela, havia quatro telas de João Alves, único artista modernista negro colecionado pelo Museu do Estado nos últimos anos. Além dessas, o museu tinha outras 10 telas do artista em sua coleção, um número alto considerando o colecionismo institucional de artistas brancos.

As obras do pintor eram consumidas por colecionadores de arte, pelo menos, desde 1952. Em outubro daquele ano, o *Diário de Notícias* publicou uma reportagem, que lemos em títulos e linhas finas: “Duplo aspecto da vida de um homem do povo: engraxate e pintor – das folgas do árduo trabalho, surgiu o amor pela arte – o primitivismo de João Alves, nascido aos 38 anos – texto de Luiz Sampaio, Fotos de Gervásio Batista”. Em seu texto, o jornalista revelou que as obras de Alves estavam disponíveis na Oxumaré para compra onde, no mesmo momento, estava em cartaz uma mostra individual de Rafael Borges de Oliveira.



**FIGURA 12:** Fotografia: Gervásio Batista; Texto: Luiz Sampaio. “Duplo aspecto da vida de um homem do povo: engraxate e pintor”. *Diário de Notícias*, 8 de outubro de 1952. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

A aquisição das 14 obras de Alves pelo Museu do Estado ocorreu em 1954, por intermédio da Galeria Oxumaré. No arquivo do Museu do Estado, há três recibos de compra dessas obras. O primeiro deles, referente à aquisição de cinco telas pelo valor total de Cr\$3.000,00 está no nome de Carlos Eduardo da Costa, diretor da Oxumaré. Na especificação lê-se: “Recibo de obras de João Alves (“primitivo bahiano”)”.<sup>189</sup> Quatro meses à frente, foi

<sup>189</sup> As obras em questão eram: “Cruzeiro de S. Francisco”, “Bahiana”, “Ordem 3ª de S. Francisco”, “Bonfim” e “Passo”. Ver: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Recebidas – Anos 1950/1951/1952/1953/1954”. Recibo. 17 de agosto de 1954.

feito um segundo recibo de mesmo valor, dessa vez, de nove obras.<sup>190</sup> No dia seguinte, 1º de janeiro de 1955, há um terceiro em que consta: “Recibo de 10 objetos de arte de Cr\$6000 dividido entre João Alves Oliveira Silva e Carlos Eduardo da Rocha.”, seguido da especificação de que a divisão do valor havia sido feita de forma equânime entre os dois sujeitos.<sup>191</sup> A não indicação das obras desse terceiro recibo, junto com o fato de que as 14 obras serem o total comprada pelo museu, na época, sugere que o segundo e o terceiro recibo são referentes à mesma compra, em que, ao menos no último lote, 50% do valor da compra fora entregue ao galerista.

A aparente excepcionalidade da presença de obras de Alves na coleção do Museu pode ser entendida, pelo menos, de duas formas distintas. Em narrativas diversas do período, Alves é descrito como um sujeito que instalava seu cavalete ao ar livre, nas ruas do Pelourinho, onde morava, e produzia suas telas nos horários em que não trabalhava como engraxate.<sup>192</sup> Essas narrativas se assemelhavam, mesmo que involuntariamente, a um *topos* comum às descrições de inúmeros pintores que visitavam a Bahia na busca de elementos pitorescos do centro da antiga capital colonial. Nesse sentido, é factível imaginar na presença de João Alves enquanto um importante mediador para os inúmeros sujeitos que visitavam aquela região da cidade – um observador que aparentava confiança aos articuladores do sistema de arte. Apesar de ser difícil aferir essa hipótese, as dinâmicas de desigualdade de raça e classe nos permite assumi-la se considerarmos o contraste entre a origem de muitos desses viajantes – muitos deles brancos e oriundos das elites de outras regiões – e a ocupação profundamente depauperada do bairro, formado por uma população negra e empobrecida.

Por outro lado, os elementos pictóricos desse conjunto de telas nos fornecem indícios para uma segunda leitura possível dos interesses que informaram a aquisição das obras. As 10 telas de Alves mantidas no acervo do Museu de Arte da Bahia compartilham entre si um tema em comum. Em todas, vemos fachadas de igrejas de Salvador, construídas entre os séculos XVI e XIX, representadas em um espaço desabitado. Ao cotejar esse conjunto de obras com um *corpus* mais amplo da produção do pintor no período, é possível identificar que a seleção

190 “Igreja de Santana”, “Catedral”, “Rosário do Pelourinho”, “Igreja da Piedade”, “São Pedro dos Clérigos”, “Igreja da Ss. Trindade”, “Santo Antônio da Barra”, “Conceição da Praia” e “Ermida de Mont’Serrat”. Ver: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Recebidas – Anos 1950/1951/1952/1953/1954”. Recibo. 31 de dezembro de 1954.

191 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Prestação de Contas – Museu – De 1954 a 1957”. Recibo. Janeiro de 1955.

192 Para uma compilação dessas narrativas, ver: LIMA, Marcio Santos. João Alves, o pintor da cidade: relações dialógicas entre a pintura “primitiva” e o modernismo baiano. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Salvador: Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia, 2012.

diz respeito a apenas um dos temas tratados por Alves. Em sua vasta produção, ele pintou cenas urbanas representando o dia a dia da cidade: transeuntes em sua vida cotidiana, acontecimentos como incêndios e incidentes policiais ou, mais raras, cenas religiosas ligadas ao candomblé.<sup>193</sup>



**FIGURA 13:** Catedral Basílica, 49,5cm x 59 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 14:** Igreja do Bonfim, 46,5cm x 46,4 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 15:** Igreja da Santíssima Trindade, 50cm x 67,7cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.



**FIGURA 16:** Igreja do Rosário dos Pretos, 49cm x 67,5cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 17:** Igreja da Ordem 3ª de São Francisco, 52,5cm x 65,6cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 18:** Igreja da Conceição da Praia, 56,5cm x 57cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

<sup>193</sup> Márcio Santos Lima em sua dissertação busca identificar essa diversidade da produção de Alves a partir de documentos diversos. Em uma entrevista analisada pelo autor, ele identifica uma situação em que o pintor realizou uma tela em que representava uma criança em estado de mendicância à frente do Mosteiro de São Francisco – templo conhecido por sua decoração interna feita em talha dourada. O autor comenta que pretendia com a tela realizar uma crítica social, ao passo que, como ele comenta a compradora da obra não era capaz de ver nele esse tipo de elaboração crítica. ver: LIMA, Marcio Santos. João Alves, o pintor da cidade: relações dialógicas entre a pintura “primitiva” e o modernismo baiano. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Salvador: Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia, 2012.



**FIGURA 19:** Igreja da Boa Viagem, 49,5 cm x 58,5 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 20:** Igreja de Monte Serrat, 58 cm x 67,3 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

**FIGURA 21:** Igreja de Santo Antônio da Barra, 51 cm x 64,2 cm, óleo sobre tela, 1954, Museu de Arte da Bahia.

A despeito da coesão interna do conjunto de telas adquiridas por Valladares, uma mirada mais detalhada para as obras nos permite identificar alguns pontos que as individualizam. Em algumas delas, Alves produz pontos de fuga a partir da malha urbana da cidade – sejam alinhados ou não com os volumes do edifício. Em outras, ele apresenta as igrejas como uma forma plana que atravessa a tela de uma lateral a outra. A forma como representa o céu e os detalhes dos materiais construtivos também variam a cada obra. Quanto aos elementos comuns a quase todas elas há tendência de apresentá-las de forma frontal e centralizada. Padrão que não se repete apenas na Igreja do Rosário de Nossa Senhora dos Homens Pretos, apresentada a partir de uma vista lateral, ressaltando os andaimes da restauração de sua fachada – elemento comum em outras telas realizadas no período pelo pintor, que dão conta do cotidiano de transformações daquela região da cidade e a transitoriedade de sua paisagem.

Considerando esse padrão de representar as igrejas de forma centralizada e desabitada que se repetem entre as obras do Museu, é significativa sua semelhança com a produção fotográfica amplamente instrumentalizada no período pelas instituições de patrimônio. Nesse sentido, vale lembrar que José Valladares sobrepunha sua atuação como diretor do Museu do Estado com o de Diretor do Serviço do Patrimônio. Isso fica mais claro ao cotejarmos sua obra com as de Voltaire Fraga, que desde 1947 trabalhava como fotógrafo da Inspetoria de Museus e Monumentos.<sup>194</sup>

194 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Recebidas – Anos 1945/1946/1947/1948/1949”. Requisição – Inspetoria de Museus e Monumentos. 29 de setembro de 1947.



**FIGURA 22:** Voltaire Fraga, “Cathedral Basílica em 1940”, negativo de vidro, 1940. Coleção Voltaire Fraga.

**FIGURA 23:** Voltaire Fraga, “Colina do Bomfim em 1941”, negativo de acetado 35 mm, 1941. Coleção Voltaire Fraga.

**FIGURA 24:** Voltaire Fraga, “Fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco”, negativo de vidro, 1940. Coleção Voltaire Fraga.

Essas imagens tiveram ampla circulação nas trocas de correspondências de Valladares entre as décadas de 1940 e 1950.<sup>195</sup> Seja com gestores como Rodrigo de Mello Franco, ou com historiadores da arte, como em suas extensas trocas de correspondências com Robert Chaster Smith, especialista em arquitetura colonial nas Américas. Nas fotografias, podemos identificar a reprodução dos protocolos visuais já correntes nas instituições de patrimônio, disseminado pelas práticas do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, extensivamente analisados por Eduardo Costa.<sup>196</sup> Desse modo, podemos também entender a aquisição das obras de Alves pelo Museu, naquele momento, como parte de um projeto de alimentar a capilaridade do discurso do patrimônio histórico nas instituições a partir de diferentes registros pictóricos.

No mesmo dezembro em que Alves vendeu algumas de suas obras ao Museu do Estado, ele participava do IV Salão com duas telas, sendo premiado com uma menção honrosa por “Mangue”, obra que havia sido adquirida por Francisco Valladares, irmão do diretor do Museu, como é possível aferir em uma troca de correspondências de José

<sup>195</sup> O acesso ao arquivo fotográfico Voltaire Fraga foi realizado pela mediação Elson Rabelo. Esse fundo documental resultado pelo projeto “Recuperação do Acervo de Voltaire Fraga”, financiado pela Bolsa FUNARTE de Estímulo à Conservação Fotográfica Solange Zúñiga.

<sup>196</sup> Eduardo Costa realizou ampla pesquisa nos arquivos do IPHAN na análise da constituição desses protocolos visuais em: COSTA, Eduardo. Arquivo, Poder, Memória: Herman Hugo Greaser e o arquivo fotográfico do IPHAN. São Paulo: Alameda, 2018.

Valladares com o crítico de arte Sergio Milliet. Em abril de 1955, Milliet escreveu ao diretor do Museu pedindo sugestões de pinturas de paisagem brasileira no século XX.<sup>197</sup> Após uma breve troca de correspondências em que Valladares sondava o caráter das obras que Milliet buscava, ele enviou uma lista de indicações que constava a tela “Mangue”.<sup>198</sup> A obra participou da mostra “50 anos de Paisagem Brasileira” no Palácio dos Estados, no Parque Ibirapuera, em São Paulo.<sup>199</sup> Um ano após a inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia, as obras de Alves pertencentes às duas instituições foram expostas no jovem museu ao lado de telas do pintor branco campineiro Agostinho Batista de Freitas, que trabalhava na capital paulista como operário e fez fama vendendo suas telas na porta do Museu de Arte de São Paulo.

Essa experiência reitera o sentido instrumental que a obra de João Alvos assumiu em sua institucionalização. Sentido que, ao passo que associa a sua produção diversa a apenas imagens de uma cidade, apresentada como uma paisagem parada no tempo, evidencia as estratégias assumidas por pintores e escultores modernistas negros para ocupar espaços, ainda que de forma episódica.

#### **1.4. VIVENDO NA CIDADE, PINTANDO A CIDADE**

Ao analisar os espaços expositivos articulados pelo sistema de arte em Salvador nos anos posteriores a 1947, é possível evidenciar trajetos formados por distâncias curtas entre seus endereços. Esses caminhos conectavam os bairros onde tradicionalmente vivia a elite branca local e com as ruas de comércio de alto padrão e divertimentos da rua Chile, que ia até o Pelourinho. Esses circuitos se fazem presentes nos diversos guias turísticos da cidade publicados no período, que incluíam também algumas regiões mais distantes que renderiam passeios inusitados para um visitante mais destemido, onde poderia alimentar anseios por

---

197 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Recebidas – 1953 a 1957”. Correspondência. 4 de novembro de 1947.

198 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Expedidas – 1948-1958”. Correspondência. 14 de novembro de 1955; Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Recebidas – 1953-1957”. Correspondência. 25 de novembro de 1955; Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Correspondências Expedidas – ANOS: 1955/1956/1957/1958/1959”. Correspondência. 5 de dezembro de 1955.

199 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “50 anos de paisagem brasileira”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 17 de junho de 1956.

imagens pitorescas.<sup>200</sup> Contudo, para uma cidade em franca expansão, as experiências na Feira de Água de Meninos ou um passeio no Largo de Santana respondiam apenas a uma fração da classe trabalhadora negra local organizada em bairros de ocupação irregular que irrompiam por vezes fora desses guias.

Dentre os grandes contingentes de trabalhadores que chegavam à capital, vindos de cidade menores em busca de oportunidades, estava grande parte dos artistas negros atuantes em Salvador entre 1947 e 1964. Uma parcela considerável desses sujeitos compartilhara a experiência de viver em bairros distantes do centro, caracterizados pelo acesso precário aos serviços que deveriam ser garantidos pelo poder público aos moradores da cidade. Bairros em que os esforços do poder público em tentar gerir o espaço urbano de forma planejada se mostrava ineficiente e a imprensa liberal local convencionou chamá-los de “invasões”.<sup>201</sup>

Considerando as implicações dessas transformações nos modos viver, trabalhar e se locomover da cidade, esses contextos foram fundamentais na definição de uma experiência urbana negra, que incidia sobre a profissionalização desses sujeitos como pintores e escultores, na medida em que precisavam deslocar-se ao centro para negociar os espaços de arte.



**FIGURA 25:** José Cavalcanti (fotografia); Jehová de Carvalho (texto). “Canivete ‘corneta’ instrumento de escultor da Massaranduba” (detalhe). *Diário de*

200 Sobre a profusão de guias turísticos produzidos em Salvador a partir de 1947, ver: RUBINO, Silvana. *El renacimiento bahiano, 1945-1964*. IN: *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales*. Org: Adrián Gorelik; Fernanda Arêas Peixoto. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2016. ROMO, Anadelia. *Selling Black Brazil: Race, Nation and Visual Culture in Salvador, Bahia*. Austin: University of Texas Press, 2022.

201 Sobre a política urbana em Salvador a partir da implantação do Escritório do Plano Urbanístico da Cidade do Salvador (EPUCS), ver: ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Diógenes Rebouças e o EPUCS: Planejamento urbano e arquitetura na Bahia, 1947-1950. *Urbana - Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade*, v. 5, p. 25-51, 2014.

*Notícias*, 19 de novembro de 1958. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Em 19 de novembro de 1958, o jornal *Diário de Notícias* publicou a reportagem “Canivete ‘corneta’ instrumento de escultor da Massaranduba”, com texto de Jehová de Carvalho e fotos de José Cavalcanti. Na matéria, conhecemos o jovem escultor Agenor Francisco dos Santos, de 26 anos, chegado havia pouco de Alagoinhas, na região do Recôncavo Baiano. Nascido em 14 de maio de 1932, Agenor mudou para Salvador em busca de melhores oportunidades. As técnicas com a madeira ele teria aprendido com seu pai, o marceneiro Tertuliano Cirilo. Em seguida, deu continuidade ao trabalho no convento capuchinho de São Francisco de Assis, em sua cidade, onde talhou os portões da frente.

Massaranduba fazia parte da antiga região dos Alagados, junto com outros bairros como Vila Rui Barbosa, Jardim Cruzeiro e Uruguai. A área começou a ser ocupada de modo irregular a partir do início da década de 1940, após o aterramento de parte daquela região com a areia deslocada pelas reformas urbanas da Península de Itapagipe. O nome da região vem da alta concentração de residências construídas sobre palafitas, que continuava sobre o mar após o fim da faixa de areia, resultado de uma política fundiária profundamente desigual na cidade.<sup>202</sup>

Massaranduba na época era um bairro de ocupação mista, onde se poderia encontrar fábricas e casas de habitação popular, cujas estruturas iam da alvenaria às palafitas de madeira. Quando o repórter do *Diário de Notícias* chegou à casa do escultor, Santos mostrava uma escultura sua para as crianças do bairro, “uma peça que invoca lenda gêge da mitologia africana” – tema que o jornalista não retoma, mas que denota o conhecimento vindo de vivência do artista em terreiros daquela nação, ou mesmo que a peça seria uma encomenda feita por um praticante da religião dos *Voduns*. A precariedade do seu material de trabalho – o “canivete ‘corneta’” e de sua matéria-prima, ressoa narrativas da extensa maioria dos artistas negros atuantes na cidade: sejam as tintas doadas a João Alves e Rubem Valentim, sejam as madeiras baratas utilizadas por Agnaldo dos Santos.

---

<sup>202</sup> Ao realizar pesquisa sobre famílias migrantes que chegaram a Salvador entre as décadas de 1940 e 1980, Charles D’Almeida Santana identifica, por meio de entrevistas, narrativas acerca não apenas das condições profundamente precárias das palafitas e seu emaranhado de passarelas, e as situações de escassez material que faziam essa população ocupar ou mesmo comprar “lotes na água”. Ver: SANTANA, Charles D’Almeida. *Linguagens Urbanas, Memórias da Cidade: Vivências e imagens da Salvador de migrantes*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 163.

Ao repórter, Santos revelou que havia visitado a Galeria Oxumarê e que estaria em negociação para expor suas obras no espaço. Na mesma visita ao centro da cidade, ele teria conseguido empregar-se como restaurador no Museu do Estado, exibindo com orgulho ao entrevistador o contrato com a instituição. Sentimento certamente equivalente ao esforço de transportar pesadas esculturas em madeira do subúrbio da Cidade Baixa ao Passeio Público – um trajeto certamente penoso tanto por terra, como pelo mar. Nesse périplo urbano, ele conseguiu não apenas negociar sua força de trabalho como escultor e restaurador, mas também realizar fotografias que comprovavam sua atuação nas duas atividades.



**FIGURAS 26 e 27:** Fotografia desconhecido. Agenor. Cópia fotográfica. 1959. Coleção privada.

Apesar de não conseguir até o momento aferir a presença de obras de Agenor dos Santos na galeria naquele período, sua atuação no Museu do Estado da Bahia pode ser atestada em um recibo assinado em 11 de dezembro de 1958, referente ao trabalho de conservação realizado em 19 peças em madeira.<sup>203</sup> Todas elas eram peças realizadas em madeiras nobres como cedro, jacarandá e pinho dourado. Um ano depois, em 31 de dezembro

<sup>203</sup> No recibo, no valor de Cr\$ 34.300,00, é especificado o trabalho de conservação realizado em dezenove peças em madeira, entre balaustradas, mesas, consolos com espelho, cadeiras, um oratório e um sofá. As atividades realizadas por Agenor foram: “lixar, raspar, polir, encerar etc.” Já as avarias de cada uma das peças naquele momento podem ser identificadas em suas fichas catalográficas presentes no Museu, que trazem o histórico do seu manuseio. Ver: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Gestão - 1939-1959”. Recibo. 11 de dezembro de 1958.

de 1959, há um segundo recibo que traz o número de tombo de seis peças em madeira restauradas pelo escultor.<sup>204</sup> Em ambos os casos, a retirada das peças para restauração havia ocorrido um mês antes do pagamento, como se encontra documentado nos registros de movimentação de obras e ratificado nos relatórios anuais de atividades do museu. Santos também aparece na folha de pagamento do Museu de Arte Sacra da Universidade da Bahia, em ao menos um mês, em novembro de 1959 – três meses após sua inauguração –, exercendo a atividade “Restaurador-Escultura”, com vencimento de Cr\$9.600 por mês, valor compatível com essa atividade na época.<sup>205</sup>

Ao contrário da empolgação demonstrada por Santos com essas novas oportunidades, o entrevistador aborda o possível trabalho como um “bico”, que, na sua perspectiva, não iria permitir o sustento da família e do imóvel onde o escultor morava, descrito com detalhes na reportagem:

Numa casa de 2 cômodos (sala e quarto) de um beco à margem onde há dez anos atrás posseiros levantaram barracos na maior “invasão” que a cidade conheceu, Agenor Ferreira dos Santos, um moço pobre, paupérrimo mesmo, com um pequeno canivete arranca da madeira que lhe cai às mãos formas maravilhosas. Em seguida ele dá uma nova característica da casa, uma “casa de telha-vã.

Santos morava nessa casa junto com sua esposa, dona Francis e duas filhas: Vera Lucia (de dois anos) e Wilma (de oito meses), além de 20 esculturas. Apesar do tom aparentemente desdenhoso do jornalista, a passagem nos dá notícia das formas de moradia não apenas do artista, mas também dos muitos bairros que carregavam o estigma de “invasão” naquele período.

As condições de vida no bairro, em seus primeiros anos de ocupação, foram descritas na reportagem “Na Massaranduba as casas pobres caem, quando o vento é mais forte”, publicada em 14 de janeiro de 1946, no jornal *O Momento* – editado pelo Partido Comunista do Brasil na Bahia – com texto do então jornalista Luis Henrique Dias Tavares, anos antes dele se tornar um prestigiado historiador.<sup>206</sup>

204 Consta no recibo o serviço de restauro no valor de Cr\$ 24.900. Ver: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta “Gestão - 1939-1959”. Recibo. 31 de dezembro de 1959.

205 Devido a estrutura organizacional do arquivo do Museu de Arte Sacra, não foi possível buscar as notas de pagamento todos os meses, de modo que é possível que Agenor dos Santos tenha trabalhado outros meses no período na instituição.

206 Agradeço a Iracelli Alves por me apresentar esse documento, que ela teve contato durante sua pesquisa de doutorado sobre mulheres atuantes no PCB da Bahia, ver: ALVES, Iracelli. *Feminismo entre ondas: mulheres, PCB e política no Brasil*. Tese (Doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2020. A partir desse contato, realizei uma pesquisa em outros números do jornal depositados na



**FIGURA 28:** Luis Henrique Dias Tavares. “Na Massaranduba as casas pobres caem, quando o vento é mais forte” (detalhe). *Momento*, 14 de janeiro de 1947. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

A reportagem fazia parte de uma série sobre bairros operários de Salvador, e é apresentada com uma foto da rua Santos Titara, a principal do bairro. Ela ficava paralela a uma região de mangue, onde os moradores catavam caranguejos para se alimentarem. Tavares relata que, na época da reportagem, as casas da rua eram feitas de barro e tinham teto de zinco. Na fotografia reproduzida acima, algumas casas parecem apresentar uma camada de palha em seu forro, e muitas delas apresentam tonéis de metal em sua fachada, possivelmente para acúmulo de lixo, num re-uso de materiais industriais semelhante ao que foi observado entre 1935 e 1937 por Donald Pierson, em relação ao uso de barris vazios de petróleo da Standard Oil como latas d’água nos bairros de ocupação negra.<sup>207</sup>

No caso da reportagem, Tavares relata que os moradores tinham dificuldade de ter seu lixo recolhido pelos caminhões da prefeitura por constantes entraves burocráticos em relação a ocupação da terra. Dentre outros problemas registrados pelo jornalista, estava também a distribuição de água potável, feita em um chafariz municipal que cobrava Cr\$ 0,10 por duas latas d’água. Outro incômodo era o frequente despejo de borras de cacau na rua Santos Titara, realizado pela empresa Monsanto, que acabavam sendo utilizados pelos moradores do bairro

Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

207 PIERSON, Donald. *Branços e Pretos na Bahia: estudo de contato racial*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 102.

como carvão, experiência relatada também por antigos moradores do bairro à antropóloga Cristiane Souza, durante sua pesquisa de campo.<sup>208</sup>

A reportagem do jornal *O Momento* orbita em torno de uma série de diálogos feitos por Tavares com moradores sobre a importância das experiências de auto-organização na demanda por direitos junto ao poder público. Essas iniciativas não eram incomuns na região e coexistiam com experiências individuais de constante busca por melhores condições de vida. Nesse sentido, narrativas orais relatam que a Vila Rui Barbosa ganhou esse nome durante as ditas festas centenárias de 1949, para constranger o estado em relação às necessidades de reformas urbanas.

A despeito dessas experiências, a imprensa liberal tratava, na maior parte das vezes, as “invasões” como um fenômeno a ser combatido com desocupações pelo poder público. Uma das raras vezes em que o *Diário de Notícias* expressou uma posição ligeiramente contrária foi na edição de 12 de outubro de 1958, um mês antes da cética reportagem acerca das esculturas de Santos. Durante a primeira passagem da arquiteta Lina Bo Bardi na Bahia, ela fez uma incursão na edição do “Suplemento do Diário de Notícias”, que passou a se chamar, provisoriamente, “Crônicas de arte, história, de costume, de cultura da vida”. Nele, Bardi publicava textos próprios, imagens e escritos de autores convidados.



**FIGURA 29:** F. Mello e Silvio Robatto. “A invasão” (detalhe). *Diário de Notícias*, Crônicas de arte, de história, de cultura da

208 Tanto o trabalho nas indústrias do bairro, como a fonte de água enquanto espaço de encontro, trabalho e articulação comunitária são apontados por Cristiane Santos Souza como uma memória recorrente de famílias que migraram para os Alagados entre as décadas de 1940 e 1980. Ver: SOUZA, Cristiane Santos. Trajetórias de migrantes e seus descendentes: transformações urbanas, memória e inserção na metrópole baiana. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Campinas: Unicamp, 2013.

vida, n.6, 12 de outubro de 1958. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

No n. 6 das ditas Crônicas, uma fotografia das palafitas foi apresentada em lugar de destaque. A imagem veio acompanhada de um texto curto, em que as ações de desocupação são associadas não às políticas de moradia, mas, exclusivamente, às práticas extremas de violência policial na cidade.<sup>209</sup> Ao lado desse texto, há um segundo, mais extenso, em que é feita uma defesa da criação de políticas sólidas de moradia popular na cidade. Nele, eram apresentadas duas imagens: uma “casa” de “invasão” – apresentada com os termos casa e invasão entre aspas; e um conjunto habitacional projetado pelo arquiteto Jacobus Oud em 1925, em Rotterdam. Sugerindo a primazia da arquitetura enquanto disciplina que poderia encarar o problema.

Na mesma Massaranduba, outro artista vivenciou todo esse processo de transformação do bairro: o pintor José de Dome. O mais velho de quatro irmãos filhos de Fortunato José dos Santos e Domitilla Pastora dos Santos, José Antônio dos Santos assumiu o apelido de sua mãe como seu próprio sobrenome, abandonando o nome da família. Desde muito cedo, Dome teve uma relação violenta com seu pai devido a performance de gênero que não correspondia às expectativas de masculinidade de um regime vigente de heterossexualidade compulsória. Após a morte de sua mãe, Dome saiu de casa e mudou-se para Salvador, em busca de novas oportunidades e uma nova vida.

Desde a infância, José de Dome desenvolveu um fascínio pelas artes, em especial o teatro. Contudo, as contingências materiais o fizeram trabalhar desde muito cedo nas mais diversas atividades. Ele chegou a Salvador em 1940 e se estabeleceu em diferentes localidades do Subúrbio Ferroviário – região da Cidade Baixa que margeava a linha do trem – primeiro na Plataforma, e depois, no Lobato. Nos primeiros anos, atuou em diversas atividades informais, após conseguir emprego fixo em uma serralheria, em 1949. Nesse ano, mudou-se para a rua Santos Titara n. 187, em Massaranduba, onde viveu por uma década.

Após participar do IV Salão Bahiano de Belas Artes, em 1955, com a tela “Igrejinha de Massaranduba”, Dome passou a participar regularmente de exposições coletivas entre os artistas modernistas reunidos em torno da Galeria Oxumaré. Na virada entre 1959 e 1960, Dome passou a ser mencionado com frequência cada vez maior na imprensa. Em 7 de maio de

---

<sup>209</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “A invasão”. *Diário de Notícias*, Crônicas de arte, de história, de cultura da vida, n.6, 12 de outubro de 1958.

1959, foi publicada uma breve nota na coluna social “Krista” sobre sua primeira exposição individual,

No Belvedere, uma excelente exposição de pintura. José de Dome, o pintor, um rapaz simplíssimo e modesto, enrubesce se fazemos um elogio. Mas o elogio tem de ser feito. Em um ano fez dos maiores progressos dos pintores baianos. Os quadros desse figurativista moderno devem ser vistos por todos os interessados em arte.<sup>210</sup>

Nos dias seguintes, Dome enviou à colunista um desenho em nanquim com os seguintes dizeres: “nós não nos conhecemos ainda, mas já somos amigos” – publicados por Helena Ignez na mesma coluna em forma de agradecimento.<sup>211</sup>

O prestígio do pintor se consolidaria no maio do ano seguinte, em uma exposição individual aberta no dia 10 de maio de 1960 no saguão da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, sob patrocínio do Diretório Acadêmico. Dome revelou anos à frente que chegou a frequentar no período algumas aulas na Escola – possivelmente de modo informal – mas que não deu continuidade devido à distância e a falta de recursos para o transporte. No dia seguinte à abertura da exposição, suas telas foram descritas em uma breve reportagem publicada no *Diário de Notícias*, num texto que as aproxima com sua vivência cotidiana no bairro:

Trabalhando principalmente em temas figurativos, a pintura de José de Dome fala das suas vivências na Massaranduba, onde os alagados constitui frequente solicitação à sua pintura, e uma constante temática de “casarios”, onde ressalta um apurado sentido técnico e plástico. Já se disse da pintura de José de Dome que “é de uma grande tristeza falada em tintas escuras e terrosas, e suas casas em constante encostar-se uma nas outras numa busca desesperada por solidariedade”.<sup>212</sup>

A exposição foi também objeto de uma crítica mais extensa publicada no 13 de maio daquele ano. Seu título, “Caminho à pintura tinha lama dos alagados: J. do Dome”, repete o mesmo tom do texto anterior acerca da relação da sua pintura com o bairro. Na conversa com o jornalista, Dome descreveu sua prática de pintar o cotidiano de Massaranduba: “Eu me metia na lama, e com ela até os joelhos, procurava um ângulo melhor para pintar as casas dos alagados. E assim fui começando e indo sempre pintar as coisas do meu bairro. Foi quando

210 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Krista”. *Diário de Notícias*, 7 de maio de 1959.

211 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Krista”. *Diário de Notícias*, 21 de maio de 1959.

212 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “José de Dome (pinturas) na Belas Artes”. *Diário de Notícias*, 11 de maio de 1960. IMG\_2677.JPG

ganhei a fama de ‘maluco’”.<sup>213</sup> A relevância dada pelo pintor em deixar de ser alvo de chacotas e ser visto como pertencente à comunidade, possivelmente respondia não somente ao ofício incomum em que buscava se profissionalizar, mas também à sua performance de gênero percebida como pouco masculina.

Num dia de São João tudo começou. Há muito tempo eu tinha vontade de pintar a travessa Maestro Vanderleu – conta o artista como ganhou a simpatia da população dos “Alagados” depois de ser “maluco” – Armado de cavalete e palheta, saí decidido a pintar a rua que queria. Mal tinha arrumado a tela, um menino da zona jogou uma bomba entre minhas pernas e o cavalete.

José de Dome conta os terríveis minutos de angústia que passou entre a bomba jogada e o seu estourar esperado com imensa expectativa de toda a rua, preparada para as conseqüentes gargalhadas e a bomba demorava de estourar.

– Eu esperava a detonação preparando-me para não tomar susto. Eu como toda a rua. Mas, felizmente a bomba deu chabu. Eu venci a prova. Pela última vez me chamaram de maluco. Depois todos ficaram meus amigos.

Apesar de não conseguir identificar as obras apresentadas nas duas exposições, as telas produzidas por Dome no período parecem sintetizar com precisão as descrições realizadas na imprensa acerca de sua pintura naquele momento. Em “Invasão” (1959), ele apresenta em primeiro plano as passarelas que faziam os caminhos entre as palafitas em um emaranhado labiríntico de linhas. Em escala diminuta, ele distribui personagens representados com poucos detalhes, mas que permitem intuir algumas particularidades de seu cotidiano. Entre esses sujeitos, todos visivelmente negros, vemos um homem e uma mulher realizando seus afazeres domésticos na passarela central, um homem aparentemente idoso sentado à frente de sua casa e uma criança brincando ao fundo.

---

213 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Caminho à pintura tinha lama dos alagados: J. do Dome”. *Diário de Notícias*, 13 de maio de 1960.



**FIGURA 30:** José de Dome. Invasão, óleo sobre tela, 46,5 x 60 cm, 1959. Coleção Jorge Amado.<sup>214</sup>



**FIGURA 31:** José de Dome. Alagados, óleo sobre tela, 21,5 x 35 cm, 1960. Coleção Henrique Melman.<sup>215</sup>

Já em “Alagados” (1959), Dome dispõe a estrutura de madeira sobre as águas novamente no primeiro plano. Contudo, ele apresenta dessa vez uma paisagem desabitada, ocupada ao fundo por construções sólidas, de uso aparentemente industrial. Ao analisar as duas imagens, é possível identificar o sentido de precariedade comum às descrições dos alagados no período, com sua paisagem localizada entre o mar e as palafitas.

<sup>214</sup> Essa tela esteve no conjunto de obras colecionadas pelo escritor Jorge Amado ao longo de sua vida, leiloado em novembro de 2008 pelos leiloeiros Soraia Cals e Evandro Carneiro.

<sup>215</sup> Essa tela esteve no conjunto de obras do colecionador Henrique Melman, que foi amigo próximo de Dome entre a década de 1960 e o fim da sua vida. Ela foi leiloadada em março de 2022 pela leiloeira Rachel Nahon.

Ao final da reportagem de 13 de maio de 1960, o jornalista informa que Dome iria ao Rio de Janeiro para expor suas obras ainda naquele mês. Apesar de não identificar qualquer notícia acerca dessa viagem, é possível aferir que, em agosto de 1961, Dome inaugurou na capital federal, uma exposição individual na Galeria Macunaíma, gerida pelo Centro Acadêmico dos estudantes da Escola Nacional de Belas Artes. Na mostra, ele conheceu Carlos Lacerda, governador do estado da Guanabara, que o teria encomendado dois murais de grandes dimensões a serem realizados para o Banco do Estado da Guanabara.<sup>216</sup> A partir dessa viagem, Dome viveu um momento de intensas mudanças na trajetória profissional.

Em junho do ano seguinte, o pintor foi mencionado como um dos artistas com obras disponíveis para comercialização na recém-inaugurada Galeria Manoel Querino. Em novembro do mesmo ano, a galeria realizou uma mostra de Dome, bastante divulgada na imprensa. Por conta dessa exposição, Jorge Amado publicou no *Diário de Notícias* um texto crítico sobre sua obra, onde é possível aferir que Dome já não mais morava em Massaranduba, mas num sobrado no Largo de Sant’ana, no Rio Vermelho (**ANEXO 1**).<sup>217</sup> Na época, o bairro havia tornado-se o novo refúgio de intelectuais e artistas que viviam na cidade. Pouco mais de uma semana depois da inauguração, Odorico Tavares publicou outra crítica sobre sua obra, igualmente elogiosa (**ANEXO 2**). Ao final do texto, ele comenta: “Pouco conheço do artista José do Dome. Seu ar fechado, introspectivo, sua figura, poderiam dar impressão de um primitivo da província, para agradar turista”, revelando sem constrangimento que havia uma quebra de expectativa entre a aparência do artista, enquanto homem negro, e a qualidade de suas obras.

No início de 1963, Dome voltou a Estância e alugou uma casa onde passou alguns meses para realizar os dois murais do Banco da Guanabara. Logo após voltar para Salvador, o pintor concedeu uma entrevista ao jornalista Orlando Santos, contando seu cotidiano em um ateliê que atraía cada vez mais turistas.<sup>218</sup> A vida monástica no sobrado do Rio Vermelho se transformava com a chegada de antiguidades adquiridas de um antiquário em Estância, de quem Dome passou a intermediar peças para o mercado baiano. As peças tornaram-se centrais

216 Luiz Fernando Cajueiro analisou em detalhes a documentação em relação à essa exposição, assim como os acontecimentos em torno do comissionamento dos dois murais para o Banco do Estado da Guanabara em: CAJUEIRO, Luiz Fernando. José de Dome: histórias e artes visuais. Aracaju: Editora UFS, 2022.

217 Ao longo dessa tese, a presença de anexos visa apontar para a existência de textos de crítica de arte no período analisado que tratavam de artistas negros modernistas. Esses anexos serão compostos de transcrições de alguns desses textos publicados em jornais que considero significativos acerca da análise da poética desses artistas no período, não sendo esse um levantamento exaustivo.

218 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Jorge Amado. “De Dome: nova fase de um artista simples e sério”. *Diário de Notícias*, 14 de janeiro de 1964.

em uma série de fotografias de autoria de Manoel Brito que acompanharam uma extensa reportagem de Antônio Lins, onde ele celebra que “A glória não muda o homem”.<sup>219</sup> Esses objetos, junto com a mudança para o Rio Vermelho, tornaram-se elementos que, além de centrais nas suas estratégias de articulação profissional, tornaram-se símbolos públicos de sua experiência de mobilidade social.



**FIGURA 32:** Manoel Brito (fotografia); Antônio Lins (texto). “José de Dome é pescador incansável de formas e cores da nossa Bahia” (detalhe). *Diário de Notícias*, 23 de agosto de 1964. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Ao longo daquele ano, foram anunciadas no jornal a participação José de Dome em exposições no Brasil e no exterior. Em 8 de abril de 1964 – após publicar uma série de textos em defesa do golpe de estado ocorrido há uma semana –, Tavares comentou que Dome iria ser incluído na representação brasileira da Bienalle de Veneza.<sup>220</sup> Três dias antes, Clarival do Prado Valladares – médico e crítico de arte que despontava localmente nos últimos anos como articulador do sistema de arte – havia sido anunciado pelo Ministério das Relações Exteriores como organizador da representação brasileira na mostra daquele ano.<sup>221</sup> Na mesma reportagem, Valladares comenta seu interesse em enviar obras de Agnaldo e carrancas do São Francisco. Ao fim e ao cabo, nenhum desses artistas participou da mostra.<sup>222</sup>

219 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Antônio Lins; Manoel Brito. “José de Dome é pescador incansável de formas e cores da nossa Bahia”. *Diário de Notícias*, 23 de agosto de 1964.

220 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Odorico Tavares. “Notas”. *Diário de Notícias*, 8 de abril de 1964.

221 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Clarival vai a Veneza representar o Brasil”. *Diário de Notícias*, 5 e 6 de abril de 1964.

222 A representação brasileira na Bienal de Veneza de 1964 teve obras dos artistas: Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Franz Weissmann, Frans Krajcberg, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Glauco Rodrigues e Maria Bonomi.

Em 1965, Dome mudou-se para Cabo Frio, no Rio de Janeiro, onde viveu até o fim da vida. É desse momento a obra “Igreja do Rio Vermelho”, em que ele pinta o Largo de Sant’Anna utilizando a paleta de cores amarelada e torções expressionistas no espaço que iria marcar sua produção nas décadas seguintes. Produção que, em contraste com as obras do período de Massaranduba, nos fornece indícios do peso das mudanças de sua experiência social com o passar dos anos.



**FIGURA 33:** José de Dome. Igreja do Rio Vermelho, óleo sobre tela, 60 x 73,5 cm, 1963. Coleção Jorge Amado.

## 1.5. CONCLUSÃO

Ao longo desse capítulo, pudemos acompanhar a criação de diversas experiências institucionais que visavam sanar a expectativa de profissionais de arte em relação à criação de um espaço expositivo comprometido com o sistema de arte moderna local e articulado com experiências congêneres em outras regiões do Brasil. No decorrer dessas iniciativas, identifiquei os desafios enfrentados por pintores e escultores negros e negras na ocupação desses espaços, e as formas como essas experiências informavam sua produção artística.

Ao passo que essas exposições passaram a ser divulgadas amplamente na imprensa como eventos públicos a partir da exposição organizada pelo escritor Marques Rabelo em 1948, esses passaram a ser tratados como espaços de prestígio e exclusividade, em que a descrição do seu público contrasta radicalmente com a classe trabalhadora negra que

compunha a extensa maioria da população da cidade. Seja nos raros prêmios em salões concedidos a pintores e escultores negros, seja na rara presença desses artistas no colecionismo institucional do período, é evidente que o cotidiano do sistema de arte era marcado por práticas de exclusão que começava no acesso a determinados modos de vestir esperados para vernissages e encontrava uma barreira quase intransponível na cor da pele dos sujeitos.

Nessas experiências, é evidente que a performance pública em espaços de prestígio privilegiavam homens brancos na produção de legitimidade no sistema de arte, o “pacto da branquitude” identificado por Cida Bento a partir da análise de redes profissionais na passagem do século XX para o XXI. É possivelmente a imagem mais precisa dos mecanismos de controle que garantiam, em uma cidade majoritariamente negra, o acesso ao sistema de arte quase que exclusivamente a um grupo social que compartilhava uma mesma experiência de raça e gênero nos bairros de elite da cidade.<sup>223</sup> Nesse sentido, é evidente a centralidade das redes profissionais mediadas pela branquitude e pela masculinidade no sistema de arte que se estabelecia em Salvador, de forma semelhante a outras experiências do modernismo internacional.<sup>224</sup>

A partir desses mecanismos, se constituiu ao longo do século XX uma memória institucional do modernismo na Bahia centrada em um grupo que poucas vezes se identificava racialmente: os brancos – ainda que sua experiência naquela cidade foram tomadas enquanto medida na produção das narrativas locais sobre arte moderna.<sup>225</sup> Essas formas de narrar se beneficiaram também de um fator bastante local: a centralidade do campo intelectual baiano na consolidação da doutrina da “democracia racial” que se constituía como esforço em difundir a ideia que o Brasil era um país desprovido de racismo.

Diante da insipiente presença de artistas negros nesses espaços, esse fator nos desperta a dar uma atenção redobrada aos documentos ligados às trajetórias desses sujeitos,

---

223 BENTO, Cida. O pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

224 Esse trânsito talvez tenha um dos seus principais marcadores na reiterada presença do lugar dos prostíbulos nas narrativas em torno da negociação do modernismo em diferentes territórios. Considerando as dinâmicas de raça e gênero dessas redes, Paul Preciado nos dá uma importante lição acerca dos seus mecanismos de reprodução de modelos profissionais, a partir da análise da transmissão de prestígio por arquitetos norte-americanos brancos entre duas gerações durante a Guerra Fria nas páginas e nos espaços ligados a revista *Playboy*. Ver: PRECIADO, Paul. *Pornotopia: Architecture and Sexuality in Playboy During the Cold War*. Barcelona: Anagrama, 2021.

225 A produção do sujeito branco como norma para a escrita da História da Arte foram analisados por Igor Simões e Kleber Amâncio em: AMÂNCIO, Kleber. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. *Farol*, v. 1, pp. 27-38, 2021. SIMÕES, Igor M. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, n. 24, v. 42, 2019.

considerando a constante presença de discursos que negam a existência do racismo enquanto parte de sua experiência. Nesse sentido, torna-se central a análise empreendida por Neuza Santos Souza, na década de 1980, sobre a experiência racial de profissionais em mobilidade social.<sup>226</sup> Ao identificar situações em que esses sujeitos eram constrangidos a assumir posições que negavam a existência do racismo no Brasil, para garantir sua presença em determinados espaços, Santos revela experiências de tensões constantes, quando o próprio racismo assume diferentes formas em experiências diversas de classe e de profissões.

No caso dos pintores e escultores negros atuantes em Salvador no período, essa experiência se materializou em fantasias negrófilas que projetavam nesses sujeitos expectativas que eles precisavam constantemente negociar. De modo que eles poderiam ser lidos como sujeitos atávicos, intelectualmente limitados, que precisavam ser tutelados.

No final da década de 1950, essas práticas são visivelmente abaladas pela evidente mudança no estatuto dos intelectuais negros na arena pública. Junto a isso, a abertura do Museu de Arte Moderna em 1960 produz um novo cenário de oportunidades para jovens pintores e escultores negros atuantes na cidade. Esse cenário possibilitou novas oportunidades para esses artistas, assim como um aprofundamento nos debates acerca de sua ancestralidade africana, como veremos no capítulo seguinte.

---

226 SOUZA, Neusa Santos. Tornar-se negro: Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

## 2. POR UMA BAHIA AFRICANA: NOVAS IDEIAS, NOVAS ARTICULAÇÕES

Numa breve nota publicada em 30 de abril de 1959, a coluna social “Krista” informa que “Lina Bardi foi visitar as ruínas próximas ao Iate Clube. Ficou muito impressionada”.<sup>227</sup> As tais ruínas que Helena Ignez se refere eram a antiga Casa e Capela da Quinta do Unhão, a sede de uma fazenda de cana de açúcar setecentista que, como outras do período colonial, havia empregado mão de obra escravizada. A visita ocorreu um mês antes da reunião que formalizaria a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia. Contudo, entre aquele dia e a mudança do novo museu para o edifício do Unhão, em 1965, as narrativas locais viveriam rápidas transformações da produção artística e intelectual em relação ao reposicionamento das percepções da experiência racial, do racismo e do lugar da África.

No final da década de 1950, as notícias sobre as experiências negras em escala global passaram se tornar tema cada vez mais central para os jornais da cidade. Acontecimentos ligados aos movimentos civis nos Estados Unidos, a turbulência social que levariam ao governo autocrático de François Duvalier no Haiti ou as lutas de independência em territórios coloniais na África se tornaram recorrentes em diferentes seções do *Diário de Notícias*. Mudança de perspectiva que se torna evidente no caso do “Little Rock baiano” de setembro de 1958.

No dia 8 de agosto de 1959, abria na Faculdade de Odontologia a exposição “Arte de um povo de Angola – os Quiocos da Lunda”. A mostra fazia parte da programação do IV Colóquio Luso-Brasileiro e exibia pela primeira vez ao público baiano uma extensa seleção de obras de arte tradicionais de um mesmo grupo étnico africano.<sup>228</sup> Durante o evento, um encontro entre o filósofo português Agostinho da Silva e o reitor Edgard Santos viabilizou a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). Essa unidade da Universidade da Bahia visava produzir diálogo com os países da África e Ásia em vias de independência e alinhava-se com o projeto de inovação universitária da gestão de Santos na reitoria. A proposta guiou naqueles últimos anos a modernização do currículo da Escola de Belas Artes, a contratação do músico alemão Hans-Joachim Koellreuter para a criação dos Seminários Internacionais de

---

227 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Galeria”. *Diário de Notícias*, 30 de abril de 1959.

228 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição do Dundo: expressão de arte e cultura de um povo oprimido”. *Diário de Notícias*, 9 de agosto de 1959.

Música em 1954 e a coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, em 1956, para a criação da pioneira Escola de Dança.<sup>229</sup>

Esses acontecimentos dão alguma ideia das rearticulações que criaram as condições institucionais para as profundas transformações do sistema de arte que iriam ganhar forma nos anos seguintes. Junto a elas, novas percepções sobre as relações de raça, gênero e classe passaram a oxigenar os círculos intelectuais a partir da emergência de movimentos sociais progressistas, tanto numa escala local como global. Por um lado, a ialorixá Mãe Senhora e o geógrafo Milton Santos tornam-se alguns dos intelectuais que passaram a frequentar de forma mais constante a esfera pública em espaços de prestígio. Por outro, publicações em jornais como a tradução do poema “*Pleure, Ô Noir, frère bien-aimé*” de Patrice Lumumba, primeiro-ministro da recém-liberta República do Congo, no suplemento literário do *Diário de Notícias* logo após seu assassinato, e a longa homenagem realizada no mesmo caderno ao poeta e presidente do Senegal, Leopold Senghor, durante sua visita ao Brasil em 1964, dão um pouco a dimensão do surgimento de novas referências que passaram a ter maior visibilidade no campo intelectual e artístico.<sup>230</sup>

Nesse período, é possível identificar um evidente crescimento no número de artistas negros em espaços de considerável prestígio, que indica uma breve flexibilização das redes profissionais mediadas pela branquitude. Numa nota de coluna social, o pintor Juarez Paraíso foi mencionado por suas atividades de docência na Universidade da Bahia: “Sábado, Juarez Marialva, será homenageado pelas suas alunas do curso de pintura com um ‘cocktail’. Isto acontecerá na residência da srta. Maria Luiza Barreto”.<sup>231</sup> Na época, Paraíso era auxiliar de professor – atividade que ele exercia há dois anos –, e no ano seguinte ele seria contratado como professor substituto na universidade. Na turma da Escola de Belas Artes de 1962, havia ao menos três jovens estudantes negros: Emanuel Araújo, Edison Luz e Hélio Oliveira, que passaram a ser presença constante nas instituições de arte locais. No mesmo período, ocorreu um relativo afastamento de artistas brancos que haviam consolidado suas carreiras nos últimos anos em relação às instituições locais de arte. Isso decorria da maior constância desses

---

229 Sobre a ideia de modernização cultural a partir da perspectiva dessa experiência universitária, ver: RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia, 1940-1960*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.

230 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Patrice Lumumba. “Chora amado irmão, meu negro”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 21 de março de 1961; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Walmir Ayala “Senghor – presidente poeta do Senegal”. Suplemento *Diário de Notícias*, 27 de setembro de 1964.

231 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Sociedade”. *Diário de Notícias*, 19 de fevereiro de 1959.

sujeitos assumindo projetos artísticos em instituições internacionais, a exemplo da temporada de Carybé nos Estados Unidos, em 1960, para realizar o mural monumental para o aeroporto de Nova York (1960) ou das bolsas da Ford Foundation assumidas por Mário Cravo e Antônio Rebouças, em 1964.

Considerando a circulação de percepções renovadas de raça e as novas articulações do sistema de arte a partir da criação do Museu de Arte Moderna, pretendo neste capítulo analisar o impacto dessas transformações na profissionalização de artistas modernistas negros atuantes de Salvador nas exposições produzidas localmente entre os últimos anos da década de 1950 e o golpe de estado de 1964. Para tal, pretendo a princípio analisar as transformações da percepção pública dos intelectuais negros em Salvador e como essas mudanças incidiam na prática profissional de pintores e escultores negros. Em seguida, analisarei os projetos de exposições de temática negra produzidos entre o IV Congresso Luso-Brasileiro e os primeiros anos de atuação do Centro de Estudos Afro-Orientais. E, por fim, irei examinar a presença de sujeitos negros no nascente Museu de Arte Moderna da Bahia e os discursos produzidos em torno deles.

## **2.1. INTELECTUAIS NEGROS, ENTRE A UNIVERSIDADE E O TERREIRO**

Em 6 de novembro de 1957, o jornal *Diário de Notícias* publicou uma breve reportagem sobre a passagem por Salvador do ator e dramaturgo negro Abdias Nascimento. O texto era acompanhado por uma fotografia em que Abdias parece conversar de forma efusiva com seu entrevistador.<sup>232</sup> A partir da conversa entre ele e o jornalista, é apresentado um pouco da história da criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) no Rio de Janeiro, em 1944, além de suas críticas ao mercado do turismo na cidade em relação à exploração de terreiros de candomblé nos últimos anos. Por outro lado, o jornal não revela as circunstâncias que levaram Abdias a visitar Salvador, o que permite supor que a viagem não havia sido por motivo profissional.

---

<sup>232</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Teatro Experimental: lugar para o negro na sociedade”. In: *Diário de Notícias*, 6 de novembro de 1957. IMG\_4836.JPG



**FIGURA 34:** Fotografia desconhecido. “Teatro Experimental: lugar para o negro na sociedade” (detalhe). In: *Diário de Notícias*, 6 de novembro de 1957. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Há poucos meses, Abdias havia tido um exitoso sucesso com a primeira apresentação da peça “Sortilégio (Mistério Negro)”, montada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 21 de agosto, e no Teatro Municipal de São Paulo, em 10 de outubro. Essa foi a primeira dramaturgia escrita por Abdias, ainda em 1951. Seu texto se tornou objeto de longa acareação entre 1951 e 1957 junto à Divisão de Diversões Públicas (DDP) do Estado de São Paulo, que a levou-o à censura por seis anos, a despeito da pressão pública feita por intelectuais negros e brancos.<sup>233</sup>

A peça de um ato conta a história de Emanuel – vivido na montagem daquele ano pelo próprio Abdias –, um advogado negro que em busca de suas expectativas de ascensão social abandona Efigênia, uma mulher negra – estrelada por Léa Garcia –, para casar-se com Margarida – uma mulher branca encenada por Helba Nogueira. A trama se inicia logo após Emanuel matar a nova companheira, com quem mantinha uma relação profundamente violenta. A peça segue narrando a fuga de Emanuel da polícia num caminho que o leva até o orixá Exu, que o faz refletir, em meio a sua tragédia individual, sobre sua falta de consciência racial.<sup>234</sup>

233 ALMEIDA, Eliane. “Sortilégio (Mistério Negro), de Abdias do Nascimento: o Teatro Experimental do Negro e a censura”. In: COSTA, Cristina (org.). *Leituras e Releituras: sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade*. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017.

234 NASCIMENTO, Abdias. “Sortilégio (mistério negro)”. In: *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

No texto do *Diário de Notícias*, a tensão em torno da liberação da peça não é mencionada, assim como o gesto simbólico de estrear esse texto nos teatros mais prestigiosos do Rio de Janeiro e São Paulo. Contudo, ao final da reportagem, o jornalista sugere de forma veemente que o governo ou a universidade financiasse a passagem do grupo por Salvador que, devido a sua população majoritariamente negra, seria de grande interesse.

Considerando a agenda política marcadamente conservadora dos Diários Associados, o destaque dado a Abdias em uma reportagem poderia ser tomado como um fato isolado. Contudo, ao analisar o conteúdo do jornal de forma contínua ao longo dos anos, é possível identificar que aquela entrevista foi publicada no início de um processo de crescente interesse por parte do Diário na experiência de intelectuais negros no Brasil. De modo que fotografias desses sujeitos passaram a ser mais constantes em suas páginas, assim como reportagens sobre temas ligados à experiência das populações negras na África e sua diáspora.

Outro caso bastante evidente dessa mudança de agenda foi o do geógrafo Milton Santos, que se tornou notícia em Salvador em 1959 após retornar do seu período de doutorado na Universidade de Estrasburgo. No mesmo ano, Santos publicou, pela Universidade da Bahia, a tese defendida na França, intitulada “O centro da cidade de Salvador”.<sup>235</sup> Nessa pesquisa, Santos analisa a ocupação do centro urbano dando especial atenção aos seus processos de modernização. Nele, enquanto revela pouco ou nenhum interesse em descrever as feiras ou os edifícios do período colonial a partir da perspectiva do patrimônio – temas caros a grande parte dos intelectuais do sistema de arte –, revela grande interesse em entender a verticalização da região do Comércio e o impacto do grande número de automóveis na cidade.

Em outubro do ano seguinte, Santos publicou seu segundo livro, “Marianne em Preto e Branco”.<sup>236</sup> Um misto de notas de geografia e diário de viagem de suas andanças entre cidades da França, Portugal e de territórios coloniais franceses na África onde, a partir de 1960, se tornariam o Senegal, Costa do Marfim e Mali.<sup>237</sup> No ano seguinte, Santos seria novamente tema de reportagens ao se tornar representante na Bahia do Ministério da Casa Civil do governo Jânio Quadros.

---

235 SANTOS, Milton. O Centro da Cidade de Salvador – um estudo de geografia urbana. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

236 SANTOS, Milton. Marianne em Preto e Branco. Salvador: Livraria Progresso, 1960.

237 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Marianne (M.S.) lançado ontem”. In: *Diário de Notícias*, 7 de maio de 1960; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.



**FIGURA 35:** Fotografia desconhecida. “Marianne (M.S.) lançado ontem” (detalhe). In: *Diário de Notícias*, 7 de maio de 1960; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

A partir desses breves exemplos, não é possível inferir qualquer relação causal direta entre o reposicionamento dos intelectuais negros na esfera pública e a crescente presença de pintores e escultores negros atuantes em Salvador a partir de 1960. Contudo, ao cotejar essa mudança à difusão em escala local das práticas e ideias modernistas entre artistas negros, é possível evidenciar que essa maior visibilidade, aliada ao maior acesso a informações sobre arte moderna, viabilizou a muitos desses sujeitos espaços profissionais outrora de difícil acesso a artistas negros.

Após a integração da Escola de Belas Artes às unidades de Universidade da Bahia em 1949, seus cursos viveram um processo lento e contínuo de incorporação das práticas modernistas no currículo. Esse movimento ocorreu, num primeiro momento, a partir de propostas pontuais de alguns dos professores contratados ao longo da década de 1950 para os seus quatro cursos de graduação: Arquitetura, Pintura, Escultura e Gravura. Em 1953, foram incorporados ao corpo docente o pintor modernista João José Rescala, além dos arquitetos Diógenes Rebouças e Bina Fonyart, responsáveis por alguns dos edifícios modernistas de

maior visibilidade na cidade. No ano seguinte, foi a vez de Mário Cravo Junior, que assumiu a cadeira de gravura, e da pintora Maria Célia Amado, que lecionou na instituição até 1956.<sup>238</sup>

Os esforços individuais desses sujeitos na busca pelo abandono da estrutura curricular herdada da Escola Nacional de Belas Artes faziam coro a diversas iniciativas capitaneadas pelos estudantes – entre eventos acadêmicos, oficinas e exposições estudantis. Os jovens estudantes Juarez Paraíso e Yeda Maria participaram de forma bastante ativa nesse processo, a partir do seu ingresso no curso de Pintura em 1952.

Desde o início de sua graduação, Paraíso participou com assiduidade da vida acadêmica da Escola. Nos seus dois primeiros anos, teve obras expostas e premiadas no II e III Salão Universitário de Belas Artes. Após colar grau em 17 de dezembro de 1956, o pintor ingressou no curso de Gravura e, em 1957, realizou um grande mural na sede do diretório acadêmico dos estudantes. Em dezembro de 1959, Paraíso formou-se no segundo curso.<sup>239</sup> Naquele ano, o artista participou da organização de uma das tantas atividades que revelam como os estudantes da Escola tensionavam para as mudanças no currículo:

Em 1959, a Comunidade Estudantil da Escola já tinha dado uma incontestável demonstração de sua potencialidade e receptividade com relação ao novo, quando organizei juntamente com o Diretório Acadêmico dirigido por Expedito Nogueira Bastos um mês de atividade intensa e completamente livre, uma espécie de curso livre durante as férias de julho de 1959. Este curso contou com a orientação de Henrique Oswald, gravura, Emídio Magalhães, pintura, Mário Cravo Junior, escultura em madeira e metal, Jacyra Oswald, desenho e composição, Adam Firnekaes, colagem e aquarela, João José Rescala em todas as teorias de pintura. Depois de selecionados os trabalhos foram expostos no Belvedere da Sé, no dia 13 de agosto, com estrondoso sucesso.<sup>240</sup>

Logo após se formar em Pintura, Paraíso teve seu primeiro contrato com a Escola de Belas Artes para atuar como auxiliar de professor da disciplina de desenho de modelo vivo. No ano seguinte, ele assumiu o mesmo cargo na cadeira de desenho artístico. Em 1960, Paraíso realizou sua primeira exposição individual, na galeria da Biblioteca Pública e, logo

<sup>238</sup> Em uma nota escrita em 14 de julho de 1954, Rubem Valentim em seu diário relatou ter assistido naquele dia a prova didática de Mário Cravo Junior na Escola de Belas Artes para assumir a cadeira de Gravura. Na mesma nota, ele comentou ter incentivado Cravo a realizar o concurso. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1954.

<sup>239</sup> Arquivo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Pasta 183. Histórico Escolar – Juarez Marinalva Tito Martins Paraíso.

<sup>240</sup> Arquivo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Pasta 336. “Escola de Belas Artes da Bahia” (comunicação realizada pelo professor Juarez Paraíso sobre a história da Escola de Belas Artes na aula inaugural da primeira turma do curso de mestrado em Artes em 1992).

em seguida, foi aprovado na concurso para o cargo de professor interino de desenho de modelo vivo. Em 1963, o pintor foi admitido nos testes para assumir o cargo de professor catedrático da cadeira que já lecionava como substituto. Logo em seguida, ele realizou sua segunda exposição individual. Dessa vez, expondo um conjunto de guaches e desenhos no Museu de Arte Moderna da Bahia.<sup>241</sup>

Já Yeda Maria realizou o curso de Pintura num ritmo mais lento, conciliando-o com atividades como professora de educação infantil. Após terminar o primeiro ano de estudos, ela diminuiu significativamente o ritmo das disciplinas cumpridas a cada semestre, se formando apenas em dezembro de 1959. Assim como Paraíso, ela ingressou no curso de Gravura no ano seguinte ao que se formou.<sup>242</sup> Apesar das aparentes dificuldades em manter o ritmo do curso, a pintora teve contínuo apoio da universidade para participar de encontros de estudantes, congressos e cursos sobre ensino de artes fora de Salvador entre os anos de 1956 e 1962. Foi nesse período que ela passou a participar de exposições de forma mais constante.



**FIGURA 36:** Yêda Maria. Feira de Água de Meninos, óleo sobre tela, Coleção Privada.

Em dezembro de 1956, Yeda Maria recebeu a menção honrosa na categoria geral do VI Salão Bahiano de Belas Artes com uma marinha realizada a partir da paisagem da região de Água de Meninos. Em agosto de 1960, ela realizou sua primeira mostra individual na galeria da Biblioteca Pública. Nessa mostra, ela apresentou seus estudos de geometria

241 Arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. 1.1119.1. Folder da exposição Juarez.

242 Arquivo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Pasta 183. Histórico Escolar – Yeda Maria Correa Oliveira.

realizados a partir das formas dos barcos.<sup>243</sup> Numa reportagem do *Diário de Notícias* sobre a exposição, ela faz um breve comentário sobre a obra que havia enviado ao IX Salão Nacional de Arte Moderna e que estava, naquele momento, em exposição no Rio de Janeiro.



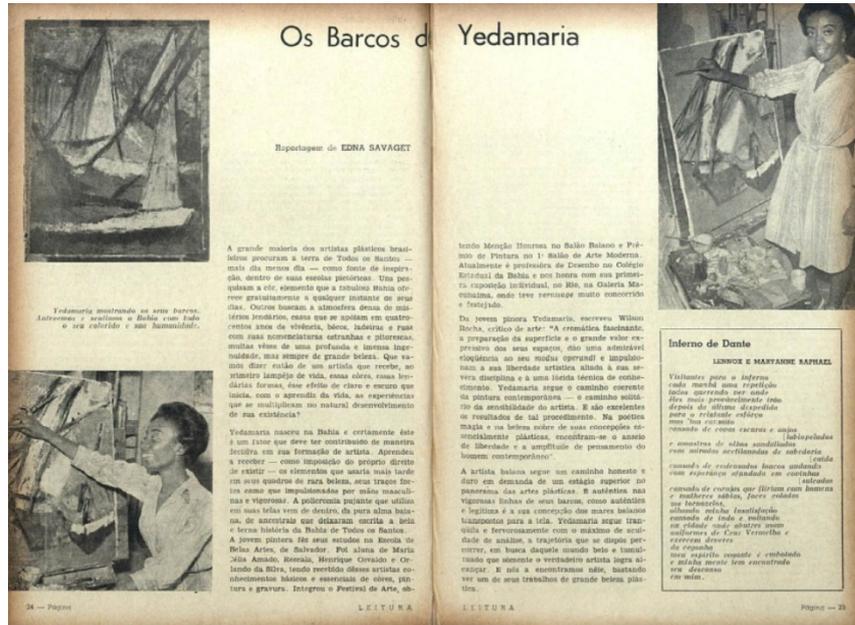
**FIGURA 37:** Fotógrafo desconhecido. “Yeda Oliveira vai expor pela primeira vez sozinha: B.P.”. In: *Diário de Notícias*, 1 de setembro de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Durante uma estadia de estudos realizada no Rio de Janeiro, em 1962, a pintora realizou sua primeira mostra individual fora de Salvador. Em julho daquele ano, ela expôs na Galeria Macunaíma, gerida pelo centro acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes no centro do Rio de Janeiro. A exposição foi festejada por alguns críticos da capital federal e se tornou tema de um texto crítico da escritora Edna Savaget, publicado como uma das reportagens de capa da revista *A Leitura*.<sup>244</sup> Em outubro de 1964, já como professora da Escola de Belas Artes, Yeda Maria realizou sua terceira exposição individual. Dessa vez, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em que consolidou sua pesquisa em torno da decomposição das marinhas com barcos em formas geométricas.<sup>245</sup>

243 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Yeda Oliveira vai expor pela primeira vez sozinha: B.P.”. In: *Diário de Notícias*, 1º de setembro de 1960.

244 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Edna Savaget. “Os Barcos de Yedamaria” *Revista Leitura*, julho de 1962.

245 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Pasta 01.1126.05. Folder: Ieda Maria – 07/1964



**FIGURA 38:** Fotografia desconhecida. Edna Savaget. “Os Barcos de Yedamaria”. *Revista Leitura*, julho de 1962. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Ao longo de seus trânsitos dentro e fora da cidade, Juarez Paraíso e Yeda Maria se tornaram importantes mediadores das ideias sobre modernismo que chegavam à Escola de Belas Artes. Mudanças que são possíveis identificar nas obras dos dois artistas.

Em nível institucional, um passo significativo na consolidação do modelo de ensino modernista foi a reforma curricular de 1959. Nesse ano, foi criado o curso de ensino de desenho e o de Belas Artes, que substituiria as formações isoladas de Pintura, Escultura e Gravura. No mesmo ano, o curso de Arquitetura se desmembrou da Escola para ganhar sua própria unidade na Universidade. Nos anos seguintes, uma nova reforma foi debatida e aprovada em agosto de 1964. Nesse ano, o curso ganhou a denominação modernizante de Artes Plásticas, e foram propostos cursos de desenho industrial e desenho de interiores, que seriam implementados apenas décadas a frente.

Em fevereiro de 1963, Juarez Paraíso defendeu o novo plano para a escola na aula inaugural do curso de Artes Plásticas da Universidade da Bahia. Sob o título “Arte: mercado de trabalho”, ele apresentou para os estudantes as possibilidades e entraves na inserção no sistema de arte, entre galerias, projetos estatais, a indústria do turismo e as construtoras.<sup>246</sup> Ao comentar a lei municipal nº 686, de 1956, ele tece uma dura crítica a sua aplicação, em que

<sup>246</sup> A conferência foi publicada meses a frente no *Diário de Notícias*, Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Juarez Paraíso. “Arte: mercado de trabalho”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 28 de abril de 1963.

era constante a presença de projetos sem licitação pública transparente, que faziam com que um número restrito de artistas tivesse acesso a essas oportunidades. Problema que ele encara a partir da defesa de que fosse fomentada uma maior aproximação entre arte e os mais diversos campos produtivos, da publicidade à indústria.

Ao menos três alunos negros do segundo ano do curso de Belas Artes tiveram suas trajetórias impactadas pelo debate levantado por Paraíso naquele momento. Em 1962, Edison Benício da Luz, Emanuel Araújo e Helio Oliveira foram aprovados no vestibular da Escola de Belas Artes.<sup>247</sup> Em seu período na universidade, esses três artistas tiveram uma experiência como artista distinta das disputas vivenciadas e presenciadas por Yeda Maria e Juarez Paraíso para a implantação do currículo modernista.

Numa nota publicada no *Diário de Notícias* em 17 de fevereiro de 1962, foram apresentadas algumas informações acerca do vestibular daquele ano. Na época, dezoito das escolas da Universidade da Bahia tinham mais vagas disponíveis do que candidatos. Dentre eles, a Faculdade de Filosofia, Odontologia e a Escola de Belas Artes. Apesar de, a partir desse dado, a universidade parecer estar de portas abertas à população, esse acesso era limitado pelo fato de que pouco mais de 36% da população do estado era analfabeta – incluindo metade das mulheres –, e a disponibilidade de tempo ocioso para os estudos no ensino superior era escasso, sobretudo no interior da classe trabalhadora negra.<sup>248</sup> Limitação que se mostra patente ao considerarmos a fotografia publicada no *Diário de Notícias* de um grupo de estudantes que prestava vestibular naquele mesmo ano na universidade. Formada majoritariamente por homens e mulheres brancas, vestidos com considerável formalidade.



247 Arquivo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Pasta 183.

248 IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Brasileiro de 1960. Rio de Janeiro: IBGE, 1960.

**FIGURA 39:** Fotografia desconhecida. “Vestibular começa para 3000”. In: *Diário de Notícias*, 17 de fevereiro de 1962. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Apesar da centralidade da universidade nessa mudança geracional, uma das trajetórias que melhor ilustram as diferentes variáveis desse processo é a de um artista e intelectual que atuava há anos na cidade, apesar da sua aparente pouca proximidade com a Escola de Belas Artes. No dia 30 de junho de 1961, Deoscóredes Maximiliano do Espírito Santo, conhecido como Mestre Didi, publicou seu segundo livro, “Contos Negros da Bahia”.<sup>249</sup> Didi era assobá – cargo religioso mais alto no culto do orixá Obaluaiyê – do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Casa religiosa à época liderada por sua mãe Maria Bibiana do Espírito Santo – conhecida como Mãe Senhora. Didi havia iniciado sua carreira no mundo editorial em 1946 com o livro “Iorubá tal qual se fala”, possivelmente o primeiro dicionário da língua publicado no Brasil.<sup>250</sup> Quando publicado, o livro aparentemente passou despercebido, a despeito do crescente interesse local por temas ligados a cultura negra tanto a partir de etnografias escritas por pesquisadores locais e estrangeiros, como entre artistas.

Essa situação mudou radicalmente na publicação do livro de 1961. O lançamento de “Contos negros da Bahia” foi acompanhado de diversas notas nos jornais que revelam o entusiasmo dos intelectuais em torno do evento. O livro tinha capa de Carybé e prefácio de Jorge Amado. Em seus contos, Didi apresenta uma inventiva prática literária produzida a partir de observações do cotidiano, memórias de sua comunidade e alusões a outras obras. Dentre elas, se destacam as referências constantes ao manuscrito “Caminhos de Odu”, que circulava desde aproximadamente 1920 em diferentes versões entre terreiros de candomblé ao menos na Bahia e Rio de Janeiro, com histórias ligadas a *itans* de Ifá – forma narrativa de tradição yorubá utilizadas na prática divinatória.<sup>251</sup>

249 SANTOS. Deoscóredes Maximiliano dos. Contos Negros da Bahia. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1961.

250 SANTOS. Deoscóredes Maximiliano dos. Iorubá tal qual se fala. Salvador: Tipografia Moderna, 1946.

251 Essa relação direta entre os textos foi tratada por Lisa Castillo em sua tese de doutorado, em que analisou a história das práticas escritas nos candomblés em Salvador. Ver: CASTILLO, Lisa Earl. Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: Edufba, 2008.



**FIGURA 40:** Fotografia desconhecido. “Contos negros de Didi”. In: *Diário de Notícias*, 28 de junho de 1961. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Dias antes do lançamento do livro, o *Diário de Notícias* publicou na primeira página uma fotografia feita na redação do jornal em que Didi aparece rodeado por Odorico Tavares e o casal de escritores brancos Antônio Olinto e Zora Seljan.<sup>252</sup> Ao fundo, é possível identificar uma tela de Rafael Borjes de Oliveira representando Oxumaré, semelhante àquela publicada no jornal anos antes, na ocasião da criação da galeria que levava o nome do orixá, imagem que ressoa as transformações da relação sistema de arte nos últimos dez anos com artistas e intelectuais negros. Dias depois da reportagem, o jornal publicou uma segunda foto do escritor. Dessa vez, numa seção de autógrafos realizada no dia 30 de junho, na livraria Civilização Brasileira.<sup>253</sup>

Naquele momento, Olinto já havia sido nomeado adido cultural do Brasil na Nigéria e iria mudar-se para Lagos muito em breve. O casal, assim como Amado e Carybé, fazia alguns anos parte da comunidade do Opô Afonjá. Há algum tempo, a casa havia consolidado seu prestígio no interior das redes de candomblé de nações jeje-nagô, e tinha passado a costurar um diálogo próximo com intelectuais de diferentes regiões do país em busca de apoio político para garantir a defesa das comunidades de terreiro.<sup>254</sup>

252 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Contos negros de Didi”. In: *Diário de Notícias*, 28 de junho de 1961.

253 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Contos negros de Didi”. In: *Diário de Notícias*, 9 de julho de 1961.

254 Lisa Castillo analisa como essa aproximação do Opô Afonjá com diferentes grupos da sociedade civil é resultado produção de um lugar de prestígio ocupado pela casa e definido, a princípio, entre as comunidades de terreiro. Op.cit.

Esse processo tem como um dos momentos de consolidação a festa do cinquentenário da iniciação de Mãe Senhora no candomblé, realizado em 1957 – como revela o próprio Didi no livro publicado em 1962 sobre a história do terreiro.<sup>255</sup> A festa foi divulgada na imprensa baiana e contou, entre os convidados, com delegações de diversas casas de santo da cidade, além de caravanas de intelectuais vindos do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Zora Seljan em seu relato sobre o evento, lembra da presença de Rubem Valentim no grupo que veio do Rio de Janeiro. Segundo a autora, Valentim realizou naquele dia um discurso em homenagem a Mãe Senhora. Homenagem que possivelmente ele realizava há dois anos, como é possível aferir a partir do manuscrito de um discurso que localizei dentro da cópia do livro *Candomblés da Bahia* (1948) de Édison Carneiro presente na biblioteca pessoal do pintor.<sup>256</sup>

Em 1964, Didi realizou sua primeira exposição na Galeria Ralf, com esculturas feitas em palha, contas, couro e barro, a partir de técnicas utilizadas por ele, enquanto assobá, na confecção dos instrumentos dos orixás da terra.<sup>257</sup> Suas esculturas apresentavam narrativas míticas de origem iorubá, aproximando-se de formas abstratas. Na ocasião, Juana Elbein – antropóloga que viria a se tornar sua companheira de toda a vida e, na época, doutoranda e pesquisadora associada do Research Institute for Study of Men<sup>258</sup> – escreveu o texto “Hierofanias Estéticas”, possivelmente a primeira crítica de seu trabalho (**ANEXO 3**).

Em seu texto, Elbein defende a leitura das peças de Didi – assim como as ferramentas de candomblé – enquanto participantes de um mundo de fruição que é, ao mesmo tempo, formal e ligado aos materiais que os compõem; e abstrato, mediando relações com o mundo espiritual. A apresentação das obras do artista-sacerdote provoca um franco tensionamento das expectativas do sistema de arte em relação ao que suas redes entendiam naquele momento como “Arte Negra”: ideia produzida no bojo do colonialismo, em que a figuração talhada na

---

255 SANTOS. Deoscóredes Maximiliano dos. *Axé Opô Afonjá: a história de um terreiro*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1962.

256 Localizei esse documento durante a pesquisa realizada na biblioteca do pintor, atualmente pertencente ao Instituto Rubem Valentim. A identificação do documento foi realizada durante o processo de desencaixotar os livros, realizado junto com Carla Cal - pesquisadora do Instituto. No discurso, é mencionado que ele estaria sendo proferido no 49º aniversário de iniciação de Mãe Senhora. Apesar de ser possível que Valentim tenha ido à festa em dois anos seguidos e ter realizado discursos em ambas as cerimônias, considero também que esse documento pode referir-se ao discurso que Seljan presenciou em 1957 e a diferença de um ano pode dizer respeito a um erro de cálculo de Valentim ou de algum interlocutor.

257 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Odorico Tavares. “Mês de sorte”. In: *Diário de Notícias*, 12 de agosto de 1964.

258 Joana Elbein abandonou a pesquisa no Research Institute for Study of Men após se casar com Didi. Entre os relatórios de pesquisa no arquivo do instituto, há uma carta de despedida e desligamento de Elbein, escrita em verso, em parceria com Didi, bilíngue em inglês e iorubá. New York University Archives. RISM.VF.001. Cx. 20. “Farewell Farewell Farewell, O Digba O Se: Didi Asogba and His Wife Juana”.

madeira ou marfim assumia lugar central num mercado que conecta Europa e África.<sup>259</sup> Desde suas primeiras exposições, Didi ignora a essa demanda de mercado, apresentando peças que trazem formas de fruição estética que falam diretamente com experiências africanas vivas no Brasil.



**Figura 41:** Mestre Didi, “Omolu” (reprodução). In: Joana Elbein. “Hierofanias Estéticas” (detalhe). In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 16 de agosto de 1964. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

## 2.2. DO LUSO-BRASILEIRO AO AFRO-ORIENTAL

No dia 9 agosto de 1959, ocorreu no Ilê Axé Opô Afonjá a cerimônia de abertura do IV Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, que iria acontecer entre os dias 10 e 21 daquele mês.<sup>260</sup> O evento contava com a ampla presença de sua comunidade litúrgica – a iyalorixá

<sup>259</sup> Sobre a implicação dessa relação na produção de arte africana, ver: Mudimbe, Y. V. A invenção da África. *Revista Concinnitas*, n.1, v.16, 73–81, 2020.

<sup>260</sup> Sobre o conteúdo das seções de comunicação do Colóquio, elas eram divididas nos seguintes temas: I — O Homem e o Meio; II — A Língua; III — A Literatura; IV — As Belas Artes; V — A Sociedade, a Política e a

Mãe Senhora, além do corpo de Obás de Xangô, iaôs e ogãs da casa – e de participantes do evento – pesquisadores portugueses e brasileiros dedicados a diversas áreas do conhecimento. Conforme descrito pelo escritor Deóscoredes Maximiliano dos Santos, “foi servido no Axé um amalá de Xangô, numa grande festa pública para a qual foram especialmente convidados todos os participantes do Colóquio. Em nome do terreiro e de sua Iyalorixá, saudou os congressistas o Obá Otun Arolu do Axé, escritor Jorge Amado”.<sup>261</sup>

Amado detinha a posição de Obá Otun Arolu entre os ministros de Xangô no *Ilê*. Em seu discurso, o escritor iniciou saudando a iyalorixá, os membros do terreiro e os orixás que guardam a casa. Em seguida, ele convidou os presentes a se acomodarem para assistir a cerimônia pública:

Entraí, senhores, ocupai um lugar nos bancos toscos, os ritmos dos atabaques vão soar – são nossa música cotidiana, nela nascemos e crescemos –, iawôs bailarão seu bailado que é feito de terra, de mar imenso, de árvores e de amor, de sofrimento e de esperança, os orixás não tardarão a vir e a estar entre nós, em sua grandeza e em sua simplicidade. Estais em vossa casa porque este terreiro de Xangô, este candomblé de Senhora, tem sido – permanentemente e sempre – uma casa da cultura e da inteligência baianas. Nós, baianos de antiga e profunda mestiçagem, nós, filhos do mistério e da beleza desta cidade negra do Salvador da Bahia, guardiães de sua pureza e incentivadores do seu progresso, somos orgulhosos deste templo e de seu significado.<sup>262</sup>

Durante toda sua fala, Amado chamou a atenção para a experiência racial baiana. Logo no início, o escritor apresentou a população baiana como arraigada em “profunda mestiçagem”, ao mesmo tempo em que qualifica Salvador como uma “cidade negra”. A partir dessas duas caracterizações, ele mantém duas linhas narrativas que parecem, em alguma medida, contraditórias. Por um lado, Amado celebra energicamente a mestiçagem brasileira como uma experiência exemplar de harmonia racial. Ao mesmo tempo, o escritor ressaltou longamente as violências sofridas pela população negra e conclamou os presentes a combater de forma incisivamente qualquer forma de preconceito. Essa contradição revela particularidades do sentido político do próprio Colóquio que mobilizaria de forma incomum diferentes grupos sociais da capital baiana nos próximos dias.

---

Economia; VI — A Ordem Jurídica; VII — As Ciências Médicas; VIII — Instrumentos de Investigação e Cultura. Ver: DIAS, Manuel. Nunes. IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros: Algumas anotações. Revista de História, [S. l.], v. 19, n. 40, pp. 569-572, 1959.

261 SANTOS, Deóscoredes M. dos. Axé Opô Afonjá. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1962, p. 32.

262 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Jorge Amado. “Discurso no Aché do Opô Afonjá”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1959.

No Suplemento do *Diário de Notícias* do domingo anterior ao evento, foram publicados textos extensos sobre as atividades que ocorreriam. Junto a eles, haviam peças publicitárias e que empresas e órgãos públicos saudavam a atividade. Dentre elas a prefeitura da cidade, a Câmara dos Vereadores, a Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, a rede de lojas Mesbla e a Seabra Companhia de Tecidos.<sup>263</sup> No mesmo jornal, também foram noticiadas as diversas exposições que abriam na cidade enquanto atividades paralelas ao Colóquio.

No dia 13 de agosto, o Museu de Arte Moderna da Bahia fez sua primeira experiência expositiva – realizada meses antes de sua própria inauguração –, com uma mostra individual do pintor branco pernambucano Cícero Dias no *foyer* do Teatro Castro Alves em reforma.<sup>264</sup> No mesmo dia, houve duas outras vernissages na cidade. Na galeria da Biblioteca Pública, abriu uma exposição individual do pintor branco Sante Scaldaferrri.<sup>265</sup> Já no Instituto de Cultura Hispânica da Universidade da Bahia, ocorreu a “Exposição de Artistas Modernos da Bahia”, com artistas que haviam se articulado nos anos anteriores em torno da Galeria Oxumaré.<sup>266</sup> Nessa exposição, foram apresentados os trabalhos de 36 artistas, com duas obras de cada um. A seleção de artistas tem uma predominância daqueles que, nos últimos anos, haviam figurado em exposições coletivas da produção modernista local. Dentre eles, havia obras de Agnaldo dos Santos, João Alves, José de Dome, Juarez Paraíso e Rafael Borges de Oliveira.<sup>267</sup> Apesar do título da exposição, que sugere a presença apenas de artistas locais, há também duas obras do pintor negro cearense Antônio Bandeira: “Tema desenvolvido nº1 e 2”.

Apesar da grande escala das mostras de Cícero Dias e dos modernistas baianos, duas outras exposições parecem ter sido o centro dos comentários durante os dias do Colóquio. Por um lado, em 10 de agosto de 1959, ocorreu a inauguração do Museu de Arte Sacra da Bahia, que, enquanto uma unidade da universidade, se tornaria o principal laboratório do seu curso

---

263 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Suplemento do *Diário de Notícias*, 7 de agosto de 1959.

264 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição de Cícero Dias”. In: *Diário de Notícias*, 13 de agosto de 1959.

265 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Inauguração da exposição de Sante Scaldaferrri hoje”. In: *Diário de Notícias*, 14 de agosto de 1959.

266 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição de Artistas Modernos da Bahia”. In: *Diário de Notícias*, 13 de agosto de 1959.

267 De Agnaldo dos Santos, estava: Cristo; Figura; de João Alves: Casario nº1 e 2; de José de Dome: Paisagem; Paisagem; de Juarez Paraíso: Pintura e Composição; de Rafael Borges de Oliveira: Praça da Piedade; Terreiro de Candomblé. Ver: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Fundo Desenharia. “Artistas Modernos da Bahia”. Catálogo, 1959.

de museologia. Ao longo de todo o último ano, jornais locais noticiaram com certa frequência a restauração do Convento de Santa Teresa, onde até 1953 funcionou um seminário católico. A restauração foi realizada pela Universidade da Bahia, que passou em seguida a gerir o novo museu.

Por outro lado, no dia 8 de agosto, foi inaugurada na Faculdade de Odontologia a exposição “Arte de um povo de Angola – os Quiocos da Lunda”.<sup>268</sup> Na mostra, foram expostas fotografias de práticas culturais e peças produzidas por escultores do Museu do Dundo, localizado a nordeste do território colonial de Angola. O Museu havia sido criado pela empresa então portuguesa Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG), na região de exploração de diamantes de Lunda. A formação de sua coleção foi viabilizada a partir de compra e coleta entre os locais e da contratação de artesãos da população indígena Chokwe (Quioco) – que teve suas comunidades diretamente impactadas pela mineração naquele território, como observa Juliana Bevilacqua.<sup>269</sup> A partir da consolidação de suas atividades, as peças do Dundo passaram a fazer parte da diplomacia cultural da empresa e do poder colonial, de modo que a mostra realizada em Salvador foi das suas primeiras exposições internacionais.<sup>270</sup>

A exposição foi organizada por José Osório de Oliveira – ensaísta e pesquisador português especializado em literatura brasileira – e objeto de textos críticos extensos nos jornais da cidade. Em uma entrevista concedida ao *Diário de Notícias* semanas antes da exposição, Oliveira a contextualiza entre as atividades itinerantes do Museu do Dundo,

Constitui a referida exposição, uma ampliação da exposição “L’Art des Batshioko Peuple de L’Angola” em Paris em 1958 e que mereceu calorosas referências da imprensa francesa, inclusive do grande escritor Jean Cassou, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris. Ela repete ainda mais, na parte que diz respeito à grande Província Ultramarina Portuguesa da África Ocidental a exposição “Angola – Côte d’Ivoire”, realizada no Museu Cantinia de Marselha no mesmo ano.<sup>271</sup>

---

268 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição do Dundo: expressão de arte e cultura de um povo oprimido”. In: *Diário de Notícias*, 9 de agosto de 1959.

269 Para uma análise detalhada das relações de poder em que o Museu do Dundo estava implicado, ver: BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. *De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo*. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP, 2016.

270 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição do Dundo: expressão de arte e cultura de um povo oprimido”. In: *Diário de Notícias*, 9 de agosto de 1959.

271 Idem.

Ele apresenta a população Chockwe como “um povo banto que pertence, culturalmente ao círculo do Sul do Congo. Povo de caçadores e de guerreiros que estão ainda no período de expansão, infiltrando-se um pouco por toda a parte: no Congo Belga, em Angola etc.” e, em seguida, apresenta uma leitura marcadamente paternalista sobre a relação do povo com a instituição: “Com a criação do Museu do Dundo a Companhia deu-lhes a consciência que lhes faltava, o seu valor cultural”.<sup>272</sup>

Na véspera da exposição, Oliveira publicou um texto de página inteira no Suplemento do *Diário de Notícias*, em que ele apresenta detalhadamente a mostra e analisa a produção Chokwe à luz da produção bibliográfica disponível na época sobre o assunto.<sup>273</sup> No texto, o autor apresenta um sentido marcadamente evolucionista de arte, assumindo as culturas europeias como horizonte da sua visão de desenvolvimento, e tomando o interesse pela arte do Dundo enquanto parte de uma demanda de consumo produzida fora do continente africano: “Quer dizer: um objeto de Arte Negra pode não ter valor estético para o Preto que o faz ou que o utiliza, mas tem-no para nós, Brancos, sempre que nos dá prazer contemplá-lo”.<sup>274</sup>

A crítica de Oliveira traz algumas passagens presentes também no catálogo da exposição, impresso em Lisboa e distribuído em Salvador.<sup>275</sup> Nele, o pesquisador português é apresentado como um “crítico de Arte Negra”, fazendo menção à terminologia utilizada no momento pelo mercado europeu de objetos africanos. Nos dois textos, há referências ao ensaio “As bellas artes dos colonos pretos no Brasil” de Raymundo Nina Rodrigues, assim como menções a relação de suas pesquisas com os trabalhos de Arthur Ramos e Manuel Querino, o que também revela a boa articulação intelectual do serviço colonial português.<sup>276</sup>

O esforço da exposição em se aproximar tanto das práticas do mercado de arte africana do colonialismo europeu, quanto do discurso sobre o tema corrente entre intelectuais brasileiros de circulação internacional, revela um esforço em produzir coesão entre essas redes em um momento crítico das lutas de independência na África. No ano seguinte, 17 países do continente iam alcançar sua autonomia política e, em 1961, a longa guerra de

272 BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Op. cit.

273 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “A escultura Quioca no quadro da Arte Negra”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 7 de agosto de 1959.

274 Idem.

275 “A Arte de um povo de Angola”. *Catálogo*. Lisboa: Tipografia Silvas, 1959.

276 Nesse sentido, é significativa a descrição feita por Bevilacqua da visita feita por Gilberto Freyre ao Museu do Dundo em 1951, já no contexto da produção do pensamento luso-tropicalista, ligada à ditadura salazarista (2017); assim como a análise feita por Jerry Dávila da participação de intelectuais brasileiros no pensamento colonial português durante o salazarismo em DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950.1980*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

independência de Angola iria ter início. Nesse sentido, a apresentação de esculturas e fotografias de práticas culturais a partir da ideia de “Arte Negra” e seu possível agenciamento pelo mercado produziam também um enquadramento que as distanciavam da associação direta com seus usos em mecanismos de controle produzidos pela administração colonial portuguesa e pela companhia de diamantes.<sup>277</sup>

Ao considerarmos a tensão sobre a expectativa do governo português em relação à posição dos intelectuais brasileiros diante do colonialismo na África, o discurso proferido por Jorge Amado na abertura do congresso adquire uma nova camada de sentidos. Apesar de ressaltar a doutrina das “três raças”, corrente tanto entre intelectuais da elite local como entre portugueses, ele também menciona algumas vezes o impacto danoso da colonização e escravismo no Brasil, pedindo de forma vivaz o respeito à “vitória do fraco sobre o forte, da liberdade sobre a opressão”.<sup>278</sup> Nesse sentido, as percepções sobre o racismo no Brasil ganham força a partir do reconhecimento do colonialismo enquanto uma de suas expressões em escala global.

A posição de Amado pode ser tomada como um indício das tensões que circundavam a programação do Colóquio, reposicionadas a partir do amplo interesse local em relação às culturas africanas. A escolha do Ilê Axé Opô Afonjá como espaço para a realização da cerimônia de abertura pode ser entendida como uma resposta a África do aparato colonial português vinda de uma África produzida em terras brasileiras – onde se viveria o processo de continuidade das relações e práticas sociais com o antigo continente. Nessa contraposição, é possível também que, entre alguns dos intelectuais locais, tenha surgido conversas sobre a diferença entre as culturas da África Ocidental, de onde vinha as culturas jeje-nagô que deram origem ao *Afonjá* – dentre outros terreiros com contato direto com intelectuais de origem externa a suas comunidades –, e a cultura bantu da África Central, onde vivia o povo Chockwe.

Por outro lado, a apresentação daquelas esculturas e fotografias respondia também a expectativas de artistas locais em relação ao contato direto com obras de arte africanas. Nesse sentido, o caso mais eloquente é o do escultor Agnaldo Manoel dos Santos, que há alguns

---

277 Sobre o uso de fotografias e seus usos políticos pela administração colonial portuguesa, ver: OLIVEIRA, Marcus Vinícius. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

278 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Jorge Amado. “Discurso no Aché do Opô Afonjá”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1959.

anos estudava a produção escultórica de diversas regiões da África por meio de livros.<sup>279</sup> Santos empregava algumas das soluções formais que via em reproduções de obras em seus próprios trabalhos.<sup>280</sup> Após a exposição de arte Chokwe, ele passou a fazer uso de alguns de seus padrões visuais. Nesse sentido, é possível identificar em algumas de suas esculturas as formas de figurar o rosto e os olhos das esculturas Chokwe, assim como a reprodução dos grafismos presentes nas escarificações das máscaras Mwana Pwo – peças reproduzidas em fotografias tanto no catálogo da exposição, como na crítica de Oliveira publicada no *Diário de Notícias*.



279 No texto “Agnaldo Manoel dos Santos – Origin, Revelation and Death of a Primitive Sculptor” (1963) de Clarival do Prado Valladares, o crítico menciona que o escultor o havia relatado o empréstimo de um livro de arte africana da coleção de Pierre Verger. Considero a possibilidade desse contato ter ocorrido de modo mais amplo em outras bibliotecas da cidade, me chama a atenção a centralidade da aquisição de volumes internacionais para a biblioteca do Museu do Estado da Bahia durante a gestão de José Valladares, e a existência de um número considerável de narrativas de artistas consultando seus volumes. Nesse sentido, realizei um levantamento dos livros de arte africana adquiridos entre 1944 e 1950 a partir das suas notas de compra, para que seja possível dimensionar parte do universo de referências disponíveis a Agnaldo dos Santos: Herskovits, Melville. *Backgrounds of African Art*, 1945; Kjersmeier, Karl. *African Negro Sculptures*. 1947; Griaule, Marcel, *Arts de l’Afrique Noire*, 1947; Underwood, Leon. *Masks of West Africa*, 1948; Schweeger-Hefel, Annemarie. *Afrikanische Bronzen*, 1948; Wingert, Paul S., *The Sculpture of Negro Africa*, 1950.

280 Os resultados dos estudos de Agnaldo dos Santos sobre arte africana é detalhadamente analisado em: BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. “Beyond the Revealed Unconscious: Agnaldo Manoel dos Santos as the Protagonist of his Own Art”. *Critical Interventions - Journal of African Art History and Visual Culture*, v. 9, n. 2, 2015.

**FIGURA 42:** Fotografia desconhecido. “Máscara Quioca, de “Muana-Puó”. In: A Arte de um povo de Angola. Lisboa: Tipografia Silvas, 1959.

Ao final do Colóquio, uma de suas resoluções mais concretas foi a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia. A iniciativa foi proposta ao reitor Edgard Santos pelo filósofo português Agostinho da Silva, que desde 1947 vivia exilado do regime salazarista no Brasil, e que passou a funcionar ainda naquele ano. O emergente campo dos Estudos Afro-Orientais fazia referência direta às articulações posteriores à Conferência de Bandung (1955), que reuniu lideranças de países africanos e asiáticos em torno dos debates de descolonização. Apesar das ações do CEAO não responderem sempre a essas articulações, o uso da terminologia nos informa sobre a circulação de projetos políticos no período e a expectativa do centro em protagonizar as relações internacionais brasileiras no mundo em descolonização.

Em março de 1960, o presidente Jânio Quadros expressou publicamente seu compromisso em estabelecer laços com as novas nações independentes. No mês seguinte, criou no Rio de Janeiro o Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, que assumiria as relações políticas e econômicas com os novos blocos políticos, enquanto que o governo federal passaria a acionar o centro baiano que ficaria, naquele momento, para as relações culturais, como observa Luiza Reis em sua extensa pesquisa realizada no arquivo do Centro.<sup>281</sup> Nos anos seguintes, o CEAO, sob a direção de Agostinho da Silva, passou a se corresponder intensamente com instituições de ensino e pesquisa, tanto de nações independentes da África e Ásia, como de territórios coloniais e suas metrópoles, em busca de cooperação.

O CEAO passou a atuar de diferentes formas na vida intelectual baiana. Seus pesquisadores escreviam sazonalmente uma coluna no *Diário de Notícias* chamada “Notícias da África”, com comentários sobre política internacional africana. A contratação do professor Ebenézer Latunde Lasebikan para ministrar aulas de língua iorubá em 1960 foi amplamente divulgada na imprensa.<sup>282</sup> Da mesma forma que a vinda para Salvador do grupo de estudantes

---

<sup>281</sup> Luiza Reis realizou uma minuciosa pesquisa nas correspondências do CEAO mapeando suas atividades em seus primeiros anos e projetos políticos. Ver: REIS, Luiza Nascimento dos. O Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio Acadêmico e Cultural entre Brasil e África (1959-1964). Dissertação (Dissertação em Estudos Étnicos e Africanos). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

africanos que vinham estudar em universidades brasileiras, a partir de um programa de ajuda mútua com países recém-independentes.<sup>283</sup>

Entre as correspondências do período, Luiza Reis identificou uma quantidade vasta de cartas em que era expresso o interesse do CEAO em adquirir objetos para um futuro museu didático.<sup>284</sup> Dentre elas, o próprio Museu do Dundo. As propostas de exposições e aquisição de objetos parecem não ter sido realizada na maior parte das vezes. Contudo, é possível identificar em Salvador o crescimento de uma cultura institucional particularmente interessada na cultura material africana, tornando o CEAO um importante espaço de articulação e debate.<sup>285</sup>

Em um texto escrito por Vivaldo da Costa Lima – dentista e pesquisador branco ligado ao CEAO – somos informados de uma exposição de objetos afro-baianos e africanos realizada pela prefeitura no alto do edifício do Elevador Lacerda (**ANEXO 4**). No texto, Lima critica fortemente a falta de informações de proveniência das peças e das coleções a que pertencem. Peças essas pertencentes às coleções da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Da primeira, havia peças brasileiras e africanas que tinham sido expostas, em 1959, na exposição “Bahia no Ibirapuera”, em São Paulo. Do segundo, máscaras Geledés, além de objetos de culto do candomblé roubados em batidas policiais durante a Primeira República.<sup>286</sup> Em relação a essas últimas, Lima aponta que a falta de legendas nas obras contribui para a omissão dos episódios traumáticos ligados aos objetos. Seus comentários revelam uma mudança nos debates em torno do tratamento de objetos de autoria negra em instituições.

---

282 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Curso de língua Iorubá”. In: Diário de Notícias, 1 de setembro de 1960; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Vivaldo Costa Lima. “O ensino do Iorubá na Universidade da Bahia”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 2 de outubro de 1960.

283 REIS, Luiza Nascimento dos. *Estudantes africanos e africanas no Brasil (Anos 1960)*. Recife: Editora da UFPE, 2021.

284 REIS, 2010.

285 As articulações em torno do projeto do “museu didático” tiveram longa continuidade no CEAO, até a criação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia em 1982. Sobre a efetivação desse projeto e a formação de sua coleção, ver: SANDES, Juipurema A. Sarraf. *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira*. Dissertação de mestrado. Estudos Étnicos e Africanos. Universidade Federal da Bahia, 2010; MATOS, Thiara Cerqueira. *Correspondências pessoais ajudam a criar instituições: Pierre Verger, o Museu Afro-Brasileiro e sua rede de colaboradores (1972-1976)*. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012; MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

286 Sobre a doação das duas máscaras Gueledés ao IHGBa em 1924 pelo advogado nigeriano de família agudá Maxwell Alakija, ver: SANTOS, Sivaldo. *Maxwell Assumpção Alakija: a trajetória e militância de um africano na Bahia (1871-1933)*. Belo Horizonte: Carava Grupo Editorial, 2021.

Dois meses a frente, o CEAO inaugurou em sua sede, na avenida Leovigildo Filgueiras, n. 69, a Exposição de Arte Africana Tradicional.<sup>287</sup> A mostra contava com mais de cem obras provenientes da África Ocidental, pertencentes à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, há pouco compradas do jornalista branco Gasparino Damata.<sup>288</sup> Os textos da mostra foram escritos por Vivaldo Costa Lima, que havia nos anos anteriores viajado, por intermédio do CEAO, àquela região do continente.

### 2.3. A “GERAÇÃO DOS NOVOS” E O MAMB

Durante o IV Colóquio Luso-Brasileiro, o Museu de Arte Moderna da Bahia, antes mesmo de sua inauguração, aproveitou para realizar sua primeira exposição. No dia 12 de agosto de 1959, foi aberta no *foyer* do Teatro Castro Alves a primeira exposição individual do pintor branco Cícero Dias no Brasil.<sup>289</sup> O pintor pernambucano vivia há 25 anos em Paris. No museu, ele apresentou uma mostra de grandes dimensões, com uma seleção de 80 de suas obras, incluindo o mural de grandes dimensões “Eu vi o mundo... ele começava no Recife” (1929).



287 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição de Arte Africana”. In: *Diário de Notícias*, 19 de fevereiro de 1964.

288 Sobre a formação da coleção de Arte Africana de Gasparino Damata e sua venda ao MNBA, ver: BATISTA, Gabrielle Nascimento. *O que dizer sobre a Política Africana do Brasil e as Artes? Reflexões sobre a Coleção Africana do Museu Nacional de Belas Artes (1961-1964)*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

289 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Inaugura-se, hoje, a exposição de Cícero Dias”. In: *Diário de Notícias*, 12 de agosto de 1959; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição de Cícero Dias”. In: *Diário de Notícias*, 13 de agosto de 1959.

**Figura 43:** Fotografia desconhecido. “Exposição de Cícero Dias” (detalhe). In: *Diário de Notícias*, 13 de agosto de 1959. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

O espaço onde ocorreu a exposição foi a primeira resposta ao desafio de definir onde o novo museu iria funcionar. O *foyer* do TCA, apesar de ter em seu projeto a expectativa de ser utilizado para exposições, tinha seu futuro ainda incerto, devido ao grande incêndio que havia destruído o teatro no ano anterior, às vésperas de sua inauguração.<sup>290</sup> Poucos dias antes da abertura da exposição de Dias, Assis Chateaubriand se reuniu com o governador Juracy Magalhães para tratar da possível doação, ao novo museu, do edifício onde funcionou a galeria Oxumaré até aquele ano.<sup>291</sup> Em setembro de 1959, foi realizado também no *foyer* uma exposição de Maria Célia Amado, novamente como parte do projeto do museu.<sup>292</sup> No mês seguinte, em outubro, a arquiteta Lina Bo Bardi desembarcou novamente na Bahia. Dessa vez, para dirigir o MAMB, numa gestão que consolidaria o espaço do teatro como sede do Museu durante os anos seguintes.<sup>293</sup>

O Museu de Arte Moderna da Bahia inaugurou oficialmente em 8 de janeiro de 1960, num evento com ampla presença da elite local e de profissionais da arte vindos de outros estados.<sup>294</sup> A abertura foi realizada com uma mostra da coleção do museu, uma exposição de vinte esculturas do artista francês novecentista Edgard Degas, pertencentes à coleção do MASP, além de uma individual do pintor negro cearense Antônio Bandeira.<sup>295</sup>

O pintor havia tido suas obras expostas em Salvador no III Salão em 1951, quando acabara de voltar de uma estada de quatro anos em Paris. Bandeira retornou à capital francesa em 1954, onde morou até o final da década. Sua mostra no MAMB em 1960 se tornou um momento de reapresentação de sua obra em seu segundo retorno. Nos dias seguintes, a

290 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Destruído pelas chamas o Teatro Castro Alves”. In: *Diário de Notícias*, 9 de julho de 1958.

291 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Chateaubriand e o MAMB”. In: *Diário de Notícias*, 5 de agosto de 1959.

292 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Krista”. In: *Diário de Notícias*, 10 de setembro de 1959.

293 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Krista”. In: *Diário de Notícias*, 6 de outubro de 1959.

294 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Krista”. In: *Diário de Notícias*, 8 de janeiro de 1960.

295 O MASP detém desde 1954 em sua coleção uma das tiragens completas do conjunto total das setenta e três esculturas em bronze realizadas por Edgar Degas e fundidas postumamente, entre 1919 e 1932. Sobre a formação dessa coleção, ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Degas escultor: do processo de fundição em bronze à coleção do Museu de Arte de São Paulo. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2000.

presença de Bandeira em Salvador foi amplamente registrada pelos jornais locais como uma celebridade.<sup>296</sup> Por algumas vezes, no *Diário de Notícias*, Bandeira foi retratado a partir da ambiguidade do seu pertencimento racial, segundo a sensibilidade da época. De modo que sua distância da brancura vai do “caboclo cearense de longos bigodes e cavanhaque branqueado” ao “perfil hindu” – termo utilizado por Tavares mais de uma vez para evitar entrar no problema racial, enquanto tratava de pessoas negras oriundas de famílias interracialias.<sup>297</sup>

A presença de Bandeira em Salvador também respondia a dois interesses de Bardi para o museu que iria dirigir. Por um lado, a arquiteta pretendia utilizar sua posição para articular o MAMB com instituições de arte de Recife e Fortaleza, de modo que Bandeira se tornou um importante mediador nos anos seguintes.<sup>298</sup> Por outro, ela tinha grande interesse em incentivar a abstração informal enquanto estilo local – fazendo um contraponto silencioso aos projetos já sólidos de abstração geométrica fomentada pelos MAMs de São Paulo e Rio de Janeiro.<sup>299</sup>

As abstrações de Bandeira em janeiro de 1960 foram sucedidas pelas dos pintores nipo-brasileiros Flávio Shiró Tanaka e Manabu Mabe. Na exposição aberta em março, Shiró realizou uma performance pública de pintura chamada *seki-ga*, em que ele pintou um quadro diante de uma audiência, enquanto Mabe realizava uma série de fotografias.<sup>300</sup> A ação foi apresentada em imagens na imprensa, em que é possível ver, além do público, o espaço expositivo do Teatro com as esculturas de Degas. A exposição que foi seguida em maio pelo francês Georges Mathieu, conhecido por suas obras de abstração informal realizadas em performances públicas.

---

296 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Grande exposição de Bandeira vai inaugurar Museu de Arte Moderna”. In: *Diário de Notícias*, 28 de dezembro de 1959.

297 Idem.

298 Sobre as experiências da arquiteta na articulação de profissionais das artes entre Salvador, Recife e Fortaleza a partir de 1960, ver: RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Campinas: Unicamp, 2002. RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Unicamp, 2015.

299 Sobre a história institucional da abstração formal em torno dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves; NELSON, Adelle. *Abstract Art in Brazil: New Perspectives*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 105–113, 2021. NELSON, Adelle. *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil*. Berkeley: UC Press, 2022.

300 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Mabe e Tanaka dão show em preto e branco: seki-ga”. In: *Diário de Notícias*, 6 de março de 1960.



**FIGURA 44:** Fotografia desconhecido. “Mabe e Tanaka dão show em preto e branco: seki-ga” (detalhe). In: *Diário de Notícias*, 6 de março de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

As imagens dessas performances são alguns dos tantos documentos que revelam uma mudança significativa na forma em que o *Diário de Notícias* passou a abordar o sistema de arte após a inauguração da sede do MAMB, em janeiro de 1960. Desde as primeiras notícias sobre o museu, as fotografias cerimoniosas de artistas e autoridades, que eram comuns nas páginas do jornal, foram substituídas por uma profusão de imagens atentas ao público e aos trabalhadores que viabilizavam as exposições. Estratégia que é assumida junto com um discurso oficial do próprio museu de popularização da arte, em que ela é associada por vezes a educação, a objeto de conhecimento ou a entretenimento.

Essa mudança nas imagens produzidas sobre o museu pelo jornal revela a presença de pessoas negras visitando e trabalhando no museu. Poucos dias depois da inauguração, a folha publicou uma fotografia de autoria de José Cavalcanti bastante ilustrativa em relação a essa mudança de tratamento. A imagem traz a legenda: “Negrinho gostou de Portinari”.



**FIGURA 45:** José Cavalcanti (fotografia). “Negrinho gostou do Portinari: museu” (detalhe). In: *Diário de Notícias*, 10 de janeiro de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

A descrição da imagem na reportagem “Povo vai ao Museu: vê modernos, reage, mas sai gostando”, lemos:

Doado pelo Embaixador Chateaubriand, o famoso “Vendedor de Passarinhos” de Portinari, despertou atenção do negrinho. Ele conversava com um companheiro (que está em cena) e a certa altura perguntou se o passarinho voava como no cinema. O outro não ouviu a pergunta: estava fascinado diante do “Animal” de Mario Cravo. O negrinho então voltou a contemplar o quadro: estava feliz e assim José Cavalcanti viu e fotografou.<sup>301</sup>

Esse esforço de ressaltar a relação estabelecida entre aparelho do estado, financiadores privados e o público do museu se repete em outros casos. Estratégia visual semelhante ocorre durante a doação da escultura “O conselheiro” de Mário Cravo Junior por Pietro Maria Bardi ao Museu.<sup>302</sup> A doação foi celebrada por Helena Ignez em sua coluna: “Positivamente ficará belo ‘O Conselheiro’ de Mario Cravo na porta do MAMB. Viva a epopeia!”. Seu transporte e

<sup>301</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Povo vai ao Museu: vê modernos, reage, mas sai gostando”. In: *Diário de Notícias*, 10 de janeiro de 1960.

<sup>302</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “P.M.Bardi justifica doação “O conselheiro” de Mario Cravo ao MAMB”. In: *Diário de Notícias*, 10 de janeiro de 1960.

montagem foi fotografado em cada uma das etapas, dando visibilidade aos trabalhadores que montavam a escultura.<sup>303</sup>



**FIGURA 46:** Fotografia desconhecida. “Antonio Conselheiro no MAMB...” (detalhe). In: *Diário de Notícias*, 6 de março de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

**FIGURA 47:** José Cavalcanti (fotografia). “O Antônio Conselheiro que vejo” (detalhe). In: *Suplemento do Diário de Notícias*, 13 de março de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Apesar do conteúdo dessas matérias, a popularidade do museu sugerida por seu conteúdo é difícil de aferir de forma objetiva. Por outro lado, a criação de programas educacionais no museu, que eram até então incomuns entre as práticas correntes de instituições de arte locais é um dado importante para entendermos a relação do Museu com a sociedade civil. Em abril de 1960, foi criada no MAMB a Escola da Criança, um curso de artes gratuito, voltado para crianças, com currículo preparado por Martin Gonçalves. No mesmo momento, passou a funcionar também no Museu a escola de música infanto-juvenil. Em janeiro de 1961, a instituição estabeleceu um setor de cinema, responsável por projeções de filmes e debates.

A cobertura das atividades do MAMB pelo *Diário de Notícias* segue contínua e entusiasmada até meados de 1961. Contudo, a partir do final do primeiro ano do museu, é possível identificar na coluna “Rosa dos Ventos”, assinada por Odorico Tavares, críticas

<sup>303</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Krista”. In: *Diário de Notícias*, 14 de janeiro de 1960.

pontuais à qualidade da produção de artistas locais em exposições na cidade e o tratamento dado pela instituição aos artistas locais há anos consolidados, que ele considerava insuficiente. Nos meses seguintes, essas críticas acompanharam a evidente diminuição de reportagens sobre o museu no jornal.

No mesmo período, há pelo menos duas trocas de correspondências em que é possível identificar essas expressões públicas de descontentamento como indícios de uma franca desarticulação entre os grupos de interesse que articulavam localmente o sistema de arte. Em uma carta de dezembro de 1960, endereçada a Lina e assinada por Tavares, o autor responde a uma aparente reclamação da arquiteta em relação a uma equipe da televisão Itapoan, dos Diários Associados.<sup>304</sup> Meses à frente, a correspondência é seguida de uma segunda carta, em que há uma escalada na tensão entre eles.

Em 29 de agosto de 1961, Pietro Maria Bardi, enviou a Odorico Tavares uma missiva de cinco páginas, em que afirma que a continuidade da arquiteta a frente do MAMB estava em risco devido ao aparente aumento de injúrias pelo que ele chama de “espíritos de porco” presentes entre profissionais da cultura em Salvador.<sup>305</sup> Em seu tom, Bardi deixa claro a dimensão de gênero das violências praticadas contra a arquiteta, visto que ele não escrevia apenas como diretor do MASP, mas também como marido. Na carta, ele também relaciona essas violências às pressões que levaram Martim Gonçalves a desligar-se da Escola de Teatro da Universidade da Bahia – acontecimento analisado em detalhes por Jussilene Santana – repreendendo Tavares por conta do jornal que ele dirigia ter participado da disseminação de boatos contra a gestão do diretor.<sup>306</sup>

Para além da disjunção entre grupos de poder, essas tensões podem ser também entendidas como parte do crescente pânico moral em torno do fortalecimento de movimentos de trabalhadores, pessoas negras, mulheres e outros grupos historicamente subalternizados no Brasil nessa virada de década. Nesse sentido, a preocupação de Tavares com a perda de força política de artistas que haviam se consolidado no início da década anterior contrasta com a emergência do que se convencionou na imprensa se referir como a “geração dos ‘novos’”.

---

304 Nessa correspondência, não fica claro se o autor é Odorico Tavares, ou seu irmão, Claudio Tavares, que trabalhava no serviço de radiodifusão dos Diários Associados. Ver: Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Pasta 01.1071.02 Correspondência. 12/1960.

305 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Pasta 01.1075.05

306 As tensões políticas envolvendo Martim Gonçalves e seu desligamento da Escola de Teatro é analisado em detalhes em: SANTANA, Jussilene. Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.

A partir da criação do MAMB, a modernização do currículo da Escola de Belas Artes, ocorreu uma rearticulação das redes profissionais do sistema de arte na virada da década. Nesse período, há um evidente crescimento de exposições de artistas negros em instituições locais, como é possível dimensionar a partir das exposições individuais e coletivas de artistas negros durante a gestão de Bardi no MAMB.

No dia 6 de abril de 1960, o MAMB abriu a exposição “Sete Artistas Baianos”, com artistas modernistas de ainda pouca projeção no sistema de arte e ligados a Escola de Belas Artes. A mostra substituiu uma individual de Mário Cravo Junior com as obras do escultor que seriam expostas na Bienal de Veneza daquele ano. Dentre os sete artistas, estava Juarez Paraíso, recém-formado no curso de Gravura da EBA, e em vias de ter sua primeira exposição individual na galeria da Biblioteca Pública.<sup>307</sup>



**FIGURA 48:** Fotografia desconhecido. “Sete Bahianos no MAMB” (detalhe). In: *Diário de Notícias*, 7 de abril de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Em abril do ano seguinte, vinte obras do pintor João Alves foram apresentadas em diálogo com outras vinte do pintor branco campineiro Agostinho Batista de Freitas.<sup>308</sup> Batista tinha ligação íntima com o MASP, o que dava a mostra um tom diplomático em relação aos

<sup>307</sup> Os outros artistas eram: Sante Scaldaferrri, Calazans Neto, José Maria, Henrique Oswald e Jacyra Oswald e Riolan Coutinho. Desses, o casal Oswald era professor na EBA, enquanto Juarez e Sante eram colegas na escola. Em uma breve nota publicada no dia 6, é ressaltado que Jacyra é a única mulher do grupo. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Bahianos estão hoje no Museu de Arte Moderna: 7 artistas”. In: *Diário de Notícias*, 6 de abril de 1960.

<sup>308</sup> Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Pasta 01.1110.04. Folder: João Alves/Agostinho

dois museus.<sup>309</sup> Nascido no então distrito de Paulínia, em Campinas, Freitas era filho de pais portugueses da ilha da Madeira. Ele migrou para São Paulo em busca de trabalho, ocupando-se em atividades informais. Enquanto pintava suas telas com paisagens da cidade e as vendia no Viaduto do Chá, o pintor conheceu Pietro Maria Bardi, que o introduziu nas redes de circulação e consumo de arte. Essa relação viabilizou a realização de uma mostra individual do pintor em 1952 no MASP.

Lina Bo Bardi apresentou a proposta da exposição no texto crítico “João Alves e Agostinho” publicado no *Diário de Notícias*, de 2 de abril (**ANEXO 5**). Em seu texto, a arquiteta acena para uma crítica ao lugar ocupado pelos dois artistas como “primitivos” ou “ingênuos”, na medida em que essas categorias reificavam hierarquias impostas a eles pelo sistema de arte.<sup>310</sup> Contudo, ao alinhar a produção desses sujeitos a identidades regionais fomentados pelas elites dos dois estados, o texto parece também reafirmar a dimensão racializada dessas narrativas. Desse modo, enquanto a classe trabalhadora de Salvador era amplamente reconhecida como negra, havia também uma naturalização do homem branco pobre como o trabalhador ideal de São Paulo.<sup>311</sup> Tal aproximação parece ter sido útil para reforçar, entre intelectuais das elites, a ideia de “primitivo” enquanto um terreno seguro e produtivo, na medida em que a sua utilização pontual para aproximar um artista negro e um branco permitia afastar a percepção de que a carga negativa do adjetivo recaia sobre sua dimensão racista. Isso é possível identificar em outros textos contemporâneos da exposição, como no caso de “Confronto de dois primitivos” de Clarival Valladares.<sup>312</sup>

Possivelmente, a relação do jovem gravurista Hélio Oliveira com a Escola de Belas Arte o eximiu, naquele momento, de ser associado ao rótulo de “primitivo” quando realizou sua exposição individual no MAMB, em junho de 1961.<sup>313</sup> Dado significativo se considerarmos que Oliveira – neto adotivo do babalorixá Procópio de Ogunjá – respondia a uma expectativa de parte das comunidades de terreiro em relação ao acesso ao ensino superior.

---

309 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Primitivistas expõem no MAMB”. In: *Diário de Notícias*, 2 de abril de 1961.

310 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Lina Bo Bardi. “João Alves e Agostinho”. In: *Diário de Notícias*, 2 de abril de 1960.

311 Sobre o papel das instituições de memória em São Paulo na associação entre paulistanidade e branquitude, ver: WEINSTEIN, Barbara. *The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2015.

312 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Clarival Valladares. “Confronto de dois primitivos”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 2 de abril de 1960.

313 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Pasta 01.1118.04. Folder: Helio.



**FIGURA 49:** Fotografia desconhecido. “Beleza rodeia o artista” (detalhe). In: *Diário de Notícias*, 10 de maio de 1961. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Aquele conjunto de treze gravuras era a primeira mostra individual de Oliveira, que havia iniciado sua carreira como artista há poucos anos com algumas exposições coletivas. No ano seguinte, Oliveira participou junto com outros seis artistas da mostra de uma mostra da “geração dos novos” no bar Anjo Azul, em que ele expôs oito gravuras.<sup>314</sup> É revelado em uma nota no dia dessa exposição que Hélio encontrava-se doente na ocasião: “O jovem gravador, por se encontrar enfermo, não comparecerá à inauguração da mostra.”<sup>315</sup> Poucos dias depois, Oliveira viria a falecer, gerando grande comoção entre profissionais de arte.<sup>316</sup> As oito obras expostas no Anjo Azul faziam parte de uma pesquisa que Oliveira pretendia transformar em uma exposição. No mês seguinte a sua morte, o MAMB realizou sua segunda mostra individual, com as gravuras impressas por seus colegas de faculdade.<sup>317</sup>

314 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Sete artistas plásticos da geração dos “novos” farão “debut” a 20 no Anjo azul: Ieda Gurgel, Paulo Lanat, Helio de Oliveira, Angelo Roberto, Rute Cardoso, Ivone Maria, Ivan Lopes”. In: *Diário de Notícias*, 17 de outubro de 1962.

315 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Anjo Azul Galeria D’Arte expõe hoje os quadros de 6 novos artistas baianos”. In: *Diário de Notícias*, 20 de outubro de 1962.

316 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Clarival Valladares. “A razão porque Helio Oliveira permanecerá”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 23 de dezembro de 1962.

317 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Mostra que Hélio preparou na véspera de sua morte, surge agora”. In: *Diário de Notícias*, 8 de dezembro de 1962.



**FIGURA 50:** Folder: Xilogravuras de Hélio Oliveira, 1962. Arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

Em 29 de agosto de 1961, foi realizada no Museu uma exposição de esculturas de Agnaldo dos Santos. A mostra dava continuidade a sua trilha de consagração junto com sua participação naquele ano do Salão Nacional de Arte Moderna e a venda de uma de suas obras, “Pedinte”, ao Museu Nacional de Belas Artes.<sup>318</sup>

Já em janeiro de 1963, foi a vez de Juarez Paraíso ter sua primeira exposição no museu, onde expôs 38 quadros, 25 desenhos e 11 guaches. Na época, ele acabara de se tornar professor da Escola de Belas Artes.<sup>319</sup> Em 18 de setembro de 1963, o *Diário de Notícias* publica uma reportagem com a manchete “MAMB inaugura mostras de gravura e tecido amanhã: Emanuel expõe nova fase”.<sup>320</sup> A mostra de Emanuel era sua série em que representa a circulação dos gatos pela cidade.<sup>321</sup> Já a mostra de tecidos trazia obras de vários artistas atuantes no Rio de Janeiro como Rubem Valentim, Djanira da Mota e Silva, Alfredo Volpi e Antônio Bandeira. A comunidade acadêmica estava representada nas exposições do museu também por exposições individuais de Yêda Maria e Edison da Luz.

Apesar do aumento visível do número de exposições individuais de artistas negros na cidade em relação aos anos anteriores à criação do MAMB, esse número continuou sendo expressivamente menor do que o total de exposições de artistas brancos. Por outro lado, a presença de artistas da classe trabalhadora negra se fazia presente em outro projeto de Bardi na Bahia. Quando foi convidada para assumir a direção do MAMB, a arquiteta realizou uma

318 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Agnaldo no MAMB”. In: *Diário de Notícias*, 31 de agosto de 1962; Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Pasta 01.1113.01. Folder: Agnaldo.

319 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Pasta 01.1119.01 Folder: Juarez Paraíso.

320 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Folder: Emanuel Araújo.

321 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “MAMB inaugura mostras de gravura e tecido amanhã: Emanuel expõe nova fase”. In: *Diário de Notícias*, 18 de setembro de 1963.

contraproposta a Juracy e Lavignia Magalhães de um projeto que tinha em mente: o Museu de Arte Popular da Bahia. O projeto tomava o museu como espaço de ensino e aprendizagem, onde a coleção assumiria um papel secundário. Nele, funcionaria a “Escola de Mestres e Projetistas” onde, de forma conjunta, jovens estudantes universitários teriam formação em desenho industrial e operários teriam formação como “mestres de ofícios”.<sup>322</sup>

O tema, assim como a abordagem, não era exatamente novo para Bardi. Desde as primeiras edições da revista *Habitat*, objetos como ex-votos, carrancas, ferramentas de orixás, assim como arquitetura e objetos utilitários vernaculares eram apresentados e debatidos na revista.<sup>323</sup> A questão se aprofundou após sua visita a Salvador em 1958, quando conheceu Martim Gonçalves, que no ano anterior havia sido contratado pela Universidade da Bahia para dirigir a Escola de Teatro. Bardi passou a realizar projetos cenográficos para peças de Gonçalves. Juntos, Gonçalves e Bardi realizaram em setembro de 1959 a exposição “Bahia no Ibirapuera”, paralela à 5ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em que apresentaram sua percepção da Bahia a partir de objetos de arte e objetos de uso cotidiano apresentados com igual solenidade.

O tema não era tampouco novo para o sistema de arte de Salvador. Se considerarmos as primeiras iniciativas de fomento à arte moderna na cidade, era constante ver a produção figurativa inspirada na cultura material negra local. Já no período imediatamente anterior à primeira visita de Bardi na Bahia, houve a criação pela gestão do estado do Instituto de Pesquisa e Treinamento do Artesanato (IPTA). A iniciativa foi anunciada durante o III Congresso Brasileiro de Folclore, realizada em Salvador em julho de 1957. O evento teve alguma ressonância na cidade. Como parte de sua programação, o governo financiou a exposição “Nós e as artes populares”, realizada na Oxumaré, com organização de Valladares, em que foram apresentadas obras de artistas modernistas que retratavam temas das artes populares.<sup>324</sup>

No ano seguinte, temos notícias mais sólidas das atividades do IPTA, que propunham uma aproximação do desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek e as práticas

---

322 Ana Luisa Ribeiro analisou detalhadamente os documentos ligados ao projeto. Ver: RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Unicamp, 2015.

323 Rubino analisou o interesse da arquiteta por arte popular e suas transformações de sua chegada ao Brasil ao aprofundamento da leitura da noção de nacional-popular em Antônio Gramsci e seu sentido revolucionário após sua chegada à Bahia. RUBINO, Silvana. Lina, leitora de Gramsci. In: PEDROSA, Adriano; GONZÁLEZ, Julieta e TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro 1969-2016*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, v. 1, 2016, pp. 64-71.

324 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Fundo Desembahia. Folder: “Nós e as artes populares”.

artesanais de produção de objetos de consumo popular.<sup>325</sup> Em 11 de maio de 1958, foi anunciado no *Diário de Notícias*, a criação de um grande plano de industrialização da produção de louça de barro de Maragojipinho – no Recôncavo Baiano.<sup>326</sup> A iniciativa era realizada pelo IPTA, em parceria com o Serviço Nacional das Indústrias (SENAI) e uma cooperativa local. Na época, a cerâmica da cidade já abastecia de forma artesanal a feira de Água de Meninos e o Mercado Modelo. A partir do novo plano, o IPTA iria investir em estrutura de formação de oleiros e laboratórios de materiais para expandir o consumo para outros espaços e, por meio disso, chegar às requintadas lojas da rua Chile, “isto é, em breve, estarão em condições de oferecer ao mercado uma louça fina, vidrada ou esmaltada, em linhas modernas, porém idealizadas com inspiração nos elementos tradicionais do grupo.”<sup>327</sup> Após essa experiência, temos outras notícias do IPTA apenas em 1960, quando foi descontinuado. Naquele ano, ocorreram algumas exposições e feiras em espaços estratégicos para a indústria do turismo, como o Instituto Mauá e o Belvedere da Sé.<sup>328</sup>

A oportunidade para dar uma casa ao projeto de Lina e reelaborar a política de objetos de artesanato pelo novo governo aconteceu em março de 1960, quando Juracy Magalhães anunciou a construção da avenida do Contorno como uma das principais obras do seu governo.<sup>329</sup> A Contorno era uma grande estrutura de concreto suspensa sobre arcos que iria dividir o bairro da Gamboa em dois. No ano seguinte, Odorico Tavares revelou em sua coluna que o conjunto do Unhão, localizado na rota da nova avenida, havia sido desapropriado e comprado pelo estado, e que, futuramente, ela se tornaria sede do Museu de Arte Moderna.<sup>330</sup> Essa informação mostra que o destino do edifício possivelmente ficou por um tempo em disputa.

---

325 O primeiro indício que localizei da centralidade dessa aproximação no debate público foi em um texto de José Valladares, publicado em fevereiro de 1957: Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Artesanato, indústria e arte popular”. In: Suplemento do *Diário de Notícias*, 24 de fevereiro de 1957.

326 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Cerâmica (antiga) vai agora usar roupa nova – texto interessante sobre projeto de parque industrial de Maragojipinho”. In: *Diário de Notícias*, 11 de maio de 1958.

327 Idem.

328 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Instituto de Pesquisa e Treinamento do Artesanato inaugurou, ontem, à tarde, no Mauá, com grande êxito, a primeira grande exposição da seção de vendas de produtos artesanais dos ceramistas de Maragojipinho”. In: *Diário de Notícias*, 17 de abril de 1960; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “50 anos de ofício fizeram oleiro um mestre de cerâmicas – Instituto de Proteção à Técnica do Artesanato”. In: *Diário de Notícias*, 24 de novembro de 1960.

329 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Avenida de Contorno – abre nova dimensão de Salvador”. In: *Diário de Notícias*, 6 de março de 1960.

330 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Odorico Tavares, “Unhão”. In: *Diário de Notícias*, 27 de agosto de 1961.

Bardi se encarregou de todo o projeto de restauração do Unhão, que foi aberto ao público em novembro de 1963 como Museu de Arte Popular, ao passo que o MAMB manteve sua sede no *foyer* do Teatro Castro Alves. O novo museu foi inaugurado com a exposição “Nordeste”, com cerca de 200 obras de artistas da Bahia, Ceará e Pernambuco, além de mais de mil peças de artesanato, que ocuparam os dois andares da casa grande do conjunto arquitetônico



**FIGURA 51:** Voltaire Fraga. Exposição “Nordeste” (Museu de Arte Popular), negativo de acetato 35 mm, 1963. Acervo Voltaire Fraga.

No espaço expositivo, havia dispostos no chão objetos de grandes dimensões como moenda, tear, pilões, canoas e uma grande escultura de caboclo. Grandes estantes de madeira serviam de separação entre os ambientes e expunham pequenos objetos como bonecos de barro e instrumentos domésticos feitos em metal batido.<sup>331</sup> Após atravessar a escada projetada por Bardi, inspirada nos encaixes de carros de boi, o visitante era recebido por um emaranhado de redes presas no teto do andar superior, apresentado próximo a umas composições de pipas e outros objetos têxteis.

Os resultados da mostra revelam algumas das articulações da arquiteta com a constelação de sujeitos que desenvolviam projetos e disputavam os sentidos de cultura popular e suas práticas junto ao estado. Ainda naquele ano, Bardi recebeu uma carta de Édison Carneiro oferecendo possíveis apoios ao novo museu do Unhão.<sup>332</sup> Na época, Carneiro era

<sup>331</sup> O plano expográfico da mostra “Nordeste” é analisado em maiores detalhes por Ana Carmona Ribeiro (2015).

<sup>332</sup> Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Carta de Edison Carneiro a Lina Bo Bardi, 12 de novembro de 1963.

Diretor executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão criado em 1947 como Comissão Nacional do Folclore e que, desde o início da sua gestão, passava por uma mudança em seu alinhamento político, quando seu antigo alinhamento freireano estava sendo substituído por uma visão da cultura popular como espaço de mudança social.<sup>333</sup>

Por outro lado, Bardi realizou também uma troca de correspondências no início do ano seguinte com o economista Celso Furtado que, desde 1959, geria a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) – projeto desenvolvimentista voltado para a região nordeste e criada durante o governo Juscelino Kubitschek. Em uma das respostas escritas a Furtado em março de 1964, ela revela o quanto a percepção das instituições acerca daquelas peças estava em disputa,

O Senhor interpretou a exposição da Bahia como uma apologia artística pró status quo: a consolação através da arte em lugar do planejamento econômico e da solução técnica. Foi tão grande minha surpresa naquela ocasião que não soube responder-lhe. O tinha procurado para pedir o enquadramento técnico de nosso trabalho na realidade dum planejamento, para “historicizar” num presente econômico uma realidade válida até hoje somente no plano abstrato e poético.

Se a economia é a base que sustenta a sobre-estrutura cultural (o afirmo categoricamente mesmo sem julgamento de valores), a estreita ligação entre as duas poderá produzir modificações na mesma base. A responsabilidade é grande demais. Defronte aos equívocos, deploro que nosso trabalho que desperta hoje interesse nacional, não tenha estrutura técnica, seja privo dos instrumentos científicos necessários a uma ação positiva dentro da realidade.<sup>334</sup>

Numa carta seguinte, ela busca se alinhar ao economista na busca de um ponto em comum:

O meu ponto de partida é o mesmo seu, parece. Preocupa-me o homem, sua capacidade de criação. As formas de organização social valem pelo que estimulam essa capacidade criadora. O que produz o homem pelo artesanato ou pela indústria, visa a satisfazer suas necessidades individuais ou sociais. Ao preocupar-me com a técnica e com a evolução das formas de produção, o que efetivamente me preocupa é a evolução das necessidades humanas. Se nos preocupamos com o marco cultural na forma habitual dos idealizadores do artesanato, corremos o risco de criar fatores de rigidez na própria estrutura social. Isso não significa, evidentemente, que abandonemos aquelas

---

333 Sobre a virada progressista da CDFB após 1958, até a exoneração de Edison Carneiro após o golpe de estado de 1964, ver: VILHENA, Luis Rodolfo. Projeto e Missão: O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

334 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Pasta 01.1085.01

formas de produção artesanal que estão vivas, isto é, que não esgotaram as suas possibilidades.<sup>335</sup>

Por suas relações institucionais, Furtado possivelmente tinha uma visão muito mais próxima do IPTA do que da proposta de Bardi, alinhada a uma percepção da cultura popular feita a partir de leituras do nacional-popular de Antônio Gramsci.<sup>336</sup> Por outro lado, o diálogo com Edison Carneiro parece também não ter sido frutífero, ainda que ambos entendessem o fenômeno a partir de seu potencial transformador. Nesses diálogos, é evidente também que, apesar de possivelmente grande parte dos artesãos tratados como anônimos, que protagonizariam o projeto de Bardi, serem negros, o operativo “raça” em contexto local parecia distante aos debates do novo museu. Ainda que a cultura institucional difundida pelo CEAO em relação à África estar nesse período no radar da arquiteta, como podemos aferir em seus diálogos com o fotógrafo e pesquisador francês Pierre Verger em relação a peças que ele trazia do continente.

As trocas de cartas com Furtado também dão indícios do recrudescimento das tensões políticas que antecederam a ruptura com o regime democrático que ocorreria naquele ano. Na primeira missiva, a arquiteta comentou que havia retornado da Europa há pouco, e que estava em conflito com alguns profissionais atuantes em Salvador e com o Itamarati. Durante sua ausência, uma mostra derivada da sua exposição Nordeste havia sido planejada para circular em territórios do Mercado Comum Europeu, sem que ela tivesse sido consultada. Conflito que ela tratou em um grande número de correspondências com autoridades da capital federal.

A aproximação do golpe 31 de março de 1964 é visível na consolidação de certas tensões que eram noticiadas na imprensa. Em 8 de abril de 1964 – uma semana após o golpe –, o *Diário de Notícias* reportou uma batida policial à sede da União Nacional dos Estudantes da Bahia. A batida havia sido articulada pelo general Manuel Mendes Pereira, comandante da 6ª Região Militar – referente aos estados da Bahia e Sergipe. O título “Basta à subversão” abre a edição do jornal com duas fotografias em que o general, junto com outros homens que parecem ser agentes da segurança pública, jornalistas e populares, se fazem fotografar em meia a uma profusão de material gráfico do movimento estudantil que havia sido apreendido.<sup>337</sup>

---

335 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Carta de Celso Furtado a Lina Bo Bardi, 5 de abril de 1964.

336 RUBINO, Silvana. Lina, leitora de Gramsci. In: PEDROSA, Adriano; GONZÁLE, Julieta e TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro 1969-2016*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2016, v. 1, p. 64-71.

Três meses à frente – em 15 de julho de 1964 –, o mesmo Pereira expediu uma correspondência oficial à diretoria do MAMB, em que dizia,

1. Devendo esta Região Militar realizar uma exposição do material subversivo apreendido, vem solicitar vossa cooperação no sentido de permitir que a mesma seja realizada em dependências do Museu de Arte Moderna.
2. Há interesse que se inicie tal exposição o mais tardar a 20 do mês em curso.
3. Sendo só para o momento e esperando contar com o vosso apoio, aproveito a oportunidade para apresentar meus protestos de alta estima e distinta consideração.<sup>338</sup>

Diante dessa carta que certamente foi recebida pela instituição de forma temerosa – seja pela longa tradição entre regimes autoritários em tornar a arte moderna uma prova da pretensa miséria moral de seus opositores, seja pela sabida cooperação entre o Museu e estudantes da Universidade, a instituição cedeu prontamente o espaço para a referida exposição. Lina, que se encontrava em São Paulo, enviou instruções ao arquiteto Renato Ferraz para que fossem retiradas todas as obras, material gráfico e objetos de uso expositivo do espaço antes dele ser cedido. Nenhuma reunião da diretoria deveria ser realizada até o seu retorno.<sup>339</sup>

A notícia possivelmente chegou a Lina por uma longa correspondência do próprio Ferraz, depositada no arquivo pessoal da antiga diretora. Na carta, sem data, Ferraz refere-se a um sujeito de nome Luiz para dar notícias da cidade e do museu naquele momento:

Por cá afora a excitação promovida pelas notícias do rádio, nada de mais violento houve. Para compensar, o “encanamento” do pessoal implicado e até mesmo de quem só indiretamente estava implicado foi geral. Daquela rapaziada nossa conhecida que frequentava o Museu, nada ficou. Quem não foi preso está corrido e não se pode ver nem a sombra deles. Os importantes, Prefeito deposto e preso, vereadores terão mandatos cassados e deputados idem. Milton Santos e o irmão, professores universitários, presidentes de Diretórios em “cana” (...) Outro dia apareceu um oficial procurando Dona Lina. Foi um susto geral no pessoal do Museu. Eu e Sante não estávamos e ele não voltou mais. Calcule...  
Mande as notícias daí. Será que você não daria um jeito de trazer-nos a exposição Picasso ou a de Barbosa? Ou será que a Bahia não mais lhe atrai? Um grande abraço, Renato.<sup>340</sup>

---

337 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Basta à subversão”. In: *Diário de Notícias*, 8 de abril de 1964.

338 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Pasta 01.1089.02

339 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Pasta 01.1089.04

340 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Pasta 01.1087.01

No dia 30 de julho, o jornal noticiou a abertura da exposição com uma imagem em que vemos detalhes de um de seus quatro ambientes, com o título, “Material subversivo prova razões da Revolução: MAMB”.<sup>341</sup> Em primeiro plano, vemos um estandarte ligado ao Centro de Cultura Popular da UNE. No texto, a exposição é descrita em seus detalhes, assim como os presentes na funesta abertura. As autoridades do novo regime estavam presentes, assim como diretores de alguns órgãos da imprensa. Ao final, a reportagem chama a atenção – em tom repreensivo – que a ausência de vereadores da cidade havia despertado estranhamento entre os militares. No dia três de agosto Lina Bo Bardi entregou sua carta de renúncia da direção do MAMB, alegando motivos de saúde.<sup>342</sup>

Como prenunciado da carta de Renato Ferraz, as perseguições políticas que se intensificaram após o golpe de estado de 1964 desencadeou casos semelhantes em diversas instituições brasileiras, produzindo não somente rupturas em projetos políticos os mais diversos, mas afastando com violência da vida pública sujeitos como Milton Santos, Edison Carneiro e Celso Furtado.



**FIGURA 52:** Fotografia desconhecido. “Material subversivo prova razões da Revolução: MAMB” (detalhe), In: *Diário de Notícias*, 30 de julho de 1964. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

341 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Material subversivo prova razões da Revolução: MAMB”, In: *Diário de Notícias*, 30 de julho de 1964.

342 Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Pasta 01.1090.03

## 2.4. CONCLUSÕES

Ao longo deste capítulo, foi possível identificar que a circulação de pintores e escultores no sistema de arte em Salvador a partir da breve mudança do estatuto de intelectuais negros na esfera pública, em fins da década de 1950. Essa mudança viabilizou a presença de expressões da experiência negra local bastante diversa em espaços expositivos, de modo que a pudemos evidenciar na análise da atuação desses artistas na Universidade da Bahia, no Museu de Arte Moderna da Bahia, ou em espaços de culto e produção de conhecimento ligado ao Candomblé.

Essas mudanças transformaram as percepções sobre negritude tanto por artistas e intelectuais negros quanto brancos. Nesse sentido, foram centrais para o reposicionamento de ideias de África, a convivência e tensão entre ideias ligadas à defesa das independências da África, da continuidade do colonialismo – a partir de filiações ao lusotropicalismo freyreano – e das relações constituídas em uma Bahia iorubana há tempos presente no Brasil.<sup>343</sup>

Esse processo de transformação ao longo da década de 1950 pode ser observado em comentários acerca da Arte Africana presentes no diário de Rubem Valentim. Em uma nota pontual escrita em 1951, o pintor comenta: “Se não fosse a arte Africana talvez não existisse Picasso.”<sup>344</sup> Nos anos seguintes, os debates em torno do lugar assumido pela “Arte Negra” – na breve acepção do mercado colonial – nos projetos modernistas desenvolvidos nas metrópoles coloniais europeias tornou-se uma preocupação que ele retomou algumas vezes. Assim como sua visão sobre a abstração, sua percepção acerca do tema variava a cada momento que escrevia. Em comentários por vezes mais otimistas, como numa nota do mesmo ano, escrita posteriormente, “A arte moderna – aproveitando a valorização da arte negra é o começo da libertação do preconceito racial no que diz respeito a estética e ao amor (união sexual).”<sup>345</sup> Nesse caso, a aposta na esperança pela superação do racismo revela também uma de suas dimensões em que ele próprio estava implicado em sua intimidade, considerando a condenação das relações afetivas interracialis por famílias brancas. Já em 28 de agosto de

---

343 A convivência dessas três filiações foi observada também por Luísa Reis nos primeiros anos de atividade do CEAO. Ver: REIS, Luíza Nascimento dos. O Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio Acadêmico e Cultural entre Brasil e África (1959-1964). Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

344 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1951.

345 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1951.

1958, morando no Rio de Janeiro, ele retoma o tema de forma ambígua, em que o lugar da arte africana no projeto modernista europeu e a esperança numa ideia redentora de África se encontram.<sup>346</sup> Esperança essa que, assim como muitos discursos daquele tempo, pode ser lida hoje entre o fascínio colonial em relação a uma ideia monolítica de África e o entusiasmo em torno das constantes notícias dos movimentos anti-coloniais no velho continente.

Apesar dos debates de seu tempo acerca do processo de extrativismo simbólico do modernismo ocidental em relação à Arte Africana ser pouco associado à obra inicial de Valentim, seu interesse contínuo no tema é uma das possíveis pistas que nos permitem entender sua evidente recusa em aderir ao programa visual da “baianidade” dos anos Otávio Mangabeira. Por outro lado, esse distanciamento da figuração ligada a uma Bahia anedótica ao mesmo tempo negra e desprovida de contradições, certamente pode ser entendida a partir das expectativas em torno dos poucos sujeitos negros que circulavam nos espaços de arte, em que a representação dessas mesmas experiências negras os conferia a pecha de “primitivos”, que implicava em limitações de acesso a determinados setores do mercado e possíveis constrangimentos sociais. Obstáculos que Valentim parece ter contornado com alguma habilidade nas formas como ele produzia alianças e defendia, a partir dos discursos correntes na época, sua produção radicalmente abstrata.

As soluções de cada pintor ou escultor negro atuante em Salvador, diante desse conjunto de problemas, pode ser tomada como singular, considerando também as suas próprias experiências diante da vida na cidade e das relações estabelecidas no sistema de arte. Nesse sentido, Agnaldo Manoel dos Santos parece também encarar essas questões de forma distinta na escultura “O Pedinte” (1961), adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes após ser exposta no Salão Nacional de Belas Artes daquele ano. Na escultura, vimos um homem negro cujo rosto apresenta uma forma de figurar semelhante àquela das máscaras Chokwe vistas em Salvador em 1959, vestido um saiote drapeado e segurando uma garrafa. Apesar de possivelmente fazer alusão às práticas de mendicância ritual em que membros de comunidades religiosas do Candomblé buscavam juntar fundos para a realização de festas públicas ou outras atividades litúrgicas, o nome definido para a obra não nos permite perder de vista também uma possível alusão tanto a origem da parcela da população da cidade que vivia em maior precariedade social, se considerarmos os estudos em torno do difícil acesso a

---

346 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”; sem página; 1958.

direitos por africanos nascidos em territórios coloniais vivendo no Brasil nas primeiras décadas do século XX.<sup>347</sup> No mesmo ano em que adquiriu a escultura de Agnaldo dos Santos, o Museu dava início a sua coleção de arte africana, cuja formação é detalhadamente analisada por Gabrielle Nascimento.<sup>348</sup>



**FIGURA 53:** Agnaldo Manoel dos Santos. “O Pedinte”. Madeira entalhada e encerada, 1961. Museu Nacional de Belas Artes.

\*\*\*\*\*

Poucos dias antes de embarcar para o Rio de Janeiro, Rubem Valentim concedeu uma entrevista ao jornalista Paulo Medeiros para uma série de entrevistas com artistas que atuavam localmente. Nela, Valentim fala sobre a resistência do sistema de arte local a entrada de novos nomes nos círculos artísticos e a persistência dos “temas folclóricos” na produção encampada

347 Sobre a experiência social da população africana na Bahia e sua exclusão no projeto de Brasil independente na virada do século, ver: ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. O jogo da dissimulação. Abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. BRITO, Luciana da Cruz. Temores da África: segurança, legislação e população africana na Bahia oitocentista. Salvador: Edufba, 2016.

348 NASCIMENTO, Gabrielle Batista. O que dizer sobre a Política Africana do Brasil e as Artes? Reflexões sobre a Coleção Africana do Museu Nacional de Belas Artes (1961-1964). (dissertação de mestrado) História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.



352, em Copacabana.<sup>349</sup> Alencastro era professora do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), onde Valentim passou também a atuar como bolsista, acompanhando as aulas que o crítico de arte Carlos Cavalcanti ministrava no Instituto de Belas Artes do Distrito Federal e organizando as imagens que seriam utilizadas em sala de aula.<sup>350</sup>

Entre 1958 e 1960, Valentim manteve uma rotina de participação de exposições coletivas na capital federal. Nesses três anos, teve obras expostas nos Salões Nacionais de Arte Moderna, tendo suas obras adquiridas por meio de premiações.<sup>351</sup> Em 1959, o pintor participou das mostras “Oito Artistas Contemporâneos”, na Galeria Macunaíma, e “Artistas Abstratos”, realizada no Ministério da Educação e Cultura.

Sua vida profissional iria mudar radicalmente nos anos seguintes após assinar um contrato de exclusividade com a Petite Galerie, em 17 de novembro de 1960.<sup>352</sup> A partir daquele momento, parte das obras de Valentim ficariam disponíveis para venda na sede da Galeria, localizada na praça General Osório n. 55, em Ipanema. O contrato não inviabilizava que o artista vendesse suas próprias obras em seu ateliê, mas ele não poderia vendê-las a valor inferior ao estipulado na galeria, que ganharia também comissão nessa circunstância. Além disso, o contrato previa a montagem de uma exposição individual em abril do ano seguinte e o artista se comprometia a não expor em outra galeria na cidade do Rio de Janeiro em um período de seis meses.

Dois meses à frente, em janeiro de 1961, foi produzido um segundo contrato, onde os termos da contratação foram alterados.<sup>353</sup> Nos novos termos, a galeria se comprometeria em comprar mensalmente C\$30.000 em obras do artista, no período de 12 meses. O contrato mantinha o termo de exclusividade, mas descrevia os termos das vendas: obras vendidas no ateliê do artista teriam 30% do seu valor repassado à galeria. Já obras que ficassem em consignação em sua sede, o valor seria de 50%. O planejamento da exposição individual se mantinha, mas sem data definida. O contrato previa também a possibilidade de renovação

---

349 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 11; Grupo 02 – Docência e intelectual. Cartão de negócios: “Curso de arte infantil”.

350 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 11; Grupo 02 – Docência e intelectual. Declaração de recomendação profissional, Carlos Felinto Cavalcanti.

351 Em 1958, uma de suas obras foi prêmio aquisição geral do Salão. Em 1960, ele recebeu o Prêmio aquisição da Federação Nacional das Indústrias.

352 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 13; Grupo 01 – Atuação artística. “1961 – Exposição individual na La Petite Galerie”.

353 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 13; Grupo 01 – Atuação artística. “1961 – Exposição individual na La Petite Galerie”.

pelos próximos dois anos seguintes, com reajuste em valores de 15% ao ano. Um trato que, como sabemos, não ocorreu.

Em maio de 1961, Valentim participou do 1º Salão de Artes Plásticas da Petite Galerie, em que foram apresentados os artistas que o espaço tinha contratos de exclusividade.<sup>354</sup> Dentre eles, estava Agnaldo Manoel dos Santos. Na ocasião, Valentim dividiu a premiação de Cr\$300.000 com o pintor niteroiense branco Milton Dacosta. A participação de Valentim na mostra suscitou uma nota breve na revista *Habitat*:

Quando este pintor baiano expôs recentemente na Petite Galerie (Ipanema) e ali acabou obtendo “ex-aequo” o prêmio do I Salão de Artes Plásticas, nos lembramos de sua fase antiga elaborada nos altos da Galeria Oxumaré no Salvador. O artista, residindo longe dos centros de artes abstratas, em cidade onde o barroco e o folclórico pautam ainda a inspiração gráfica e plástica, conseguiu dedicar-se marginalmente a um gênero do qual só podia ter informes indiretos, o de certa ala da Escola de Paris como corifeus Idoux, Lenormand e Herbin.<sup>355</sup>

A reportagem apresenta uma fotografia de Valentim ao lado de uma obra. Em julho daquele ano, o pintor realizou sua individual na Petite Galerie. No mesmo ano, ele realizou uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>356</sup> Essas são as primeiras exposições individuais de Valentim desde as duas mostras que ele realizou em 1954.

Em 1962, Valentim participou de duas mostras na recém-inaugurada Galeria Relevo, na avenida Nossa Senhora de Copacabana n. 252, a coletiva “22 artistas”, e uma individual. No mesmo ano, ele foi premiado no Salão Nacional de Arte Moderna com o cobiçado prêmio de “viagem ao estrangeiro”, além de ter suas obras selecionadas para integrar a representação brasileira na prestigiosa XXXI Bienalle, em Veneza. Nesse momento, seu trabalho passou por um franco reposicionamento em relação à crítica de arte do Rio de Janeiro e São Paulo. O crescente interesse em suas obras foi sintetizado num texto publicado por Quirino Campofiorito, em que o autor traz excertos de textos sobre o artista escritos por diferentes críticos de arte, como Ferreira Gullar, Antônio Bento, Mário Pedrosa e Flavio Aquino. No

---

354 O salão, assim como os documentos referentes ao funcionamento interno da galeria, são analisados em detalhes por Gabriela Caspary: CORRÊA, Gabriela Caspary. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. (dissertação de mestrado) História da Arte. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2018.

355 *Revista Habitat*, n. 64, junho de 1961.

356 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Baiano expõe no Rio”. *Diário de Notícias*, 5 de julho de 1961. I

mesmo texto, Campofiorito revela o plano de Valentim em utilizar o prêmio de viagem para viajar às nações africanas recém-independentes:

Rompendo com a rotina, e correspondendo a condições que ora melhor se apresentam à curiosidade do artista realmente anti-acadêmico, Valentim irá de pronto às novas nações africanas. Ali poderá colher recursos para o aprimoramento de seus cuidados artísticos, obediente a razões étnicas que tão bem se apresentam em sua obra, por força da espontaneidade e dos critérios sem dúvida intelectuais, mas absolutamente válidos que conformam o sentido criativo que sabe garantir à sua obra.

Vemos em Rubem Valentim um dos nossos raros pintores que reconhecem o poder da construção formal – o significado poderoso de uma estrutura assegurada à composição, regendo formas e cores, disciplinando emotiva e intelectualmente o sentimento em vista daqueles dois elementos numa dinâmica espacial de sentido plástico puro. Se é pura a linguagem formal, é autêntica a temática de Rubem Valentim por suas origens étnicas. Plástica e símbolo num só ímpeto.<sup>357</sup>

Até aquele momento, Valentim havia sido uma pauta pontual na imprensa baiana, em comparação aos artistas brancos que também atuavam na cidade. O prestígio parece ter vindo apenas em maio de 1963, quando o Suplemento do *Diário de Notícias* dedicou uma página inteira a textos de críticos de arte do Rio de Janeiro e São Paulo, em textos com abordagens distintas àquelas presentes na imprensa baiana anos antes.<sup>358</sup> Na obra reproduzida naquela página, já vemos um geometrismo sintético e hierático que ele viria a ser conhecido nas décadas seguintes, assim como os elementos do seu nascente vocabulário de formas ligados a cultura material religiosa iorubana, dispostos numa estrutura de altar que se assemelha a um *peji*.

---

357 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Quirino Campofiorito. “Mostra de Rubem Valentim”. Suplemento do Diário de Notícias, 9 de dezembro de 1962.

358 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Suplemento do Diário de Notícias, 26 de maio de 1963.



**FIGURA 55:** “A crítica nacional e Rubem Valentim” (detalhe). Suplemento do *Diário de Notícias*, 26 de maio de 1963. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia

Apesar do plano revelado por Campofiorito, Valentim decidiu desfrutar sua bolsa em Roma, onde suas obras haviam sido expostas junto com as de outros artistas que haviam representado o Brasil em Veneza no ano anterior. Apesar de não ter detalhes acerca da escolha, é fácil imaginar que um artista em ascensão naquele momento poderia ser facilmente dissuadido a não ir aos países da África independente, diante da crença na precariedade de suas instituições e a distância dos centros mais influentes do sistema de arte. Numa folha de caderno escrita a mão, datada de julho de 1962, Rubem Valentim faz anotações sobre o planejamento financeiro do valor a ser recebido pelo tesouro nacional.<sup>359</sup> Esses valores viabilizaram sua viagem a Roma, assim como uma breve passagem por Londres, onde teve pôde analisar as coleções de arte africana no British Museum, dando mais um passo nos seus estudos sobre objetos da África Ocidental.<sup>360</sup> Na sua estada em Roma, Valentim consolidou seu vocabulário visual que já produzia no Rio de Janeiro, derivado de suas pesquisas nos últimos anos, inspirado em símbolos que circulavam, como ele próprio, entre territórios da diáspora africana.

359 Valentim receberia Cr\$ 114.000,00 até o final daquele ano para garantir a mudança. Nos três primeiros meses de 1963, receberia mais Cr\$ 150.000,00 e, partir de abril, receberia US\$ 500 mensais, num total de 21 pensões. Para a passagem de volta, receberia US\$ 150, além de outros US\$ 140 de ajuda de custo. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 13; Grupo 01 – Atuação artística. “1961 – Exposição individual na La Petite Galerie”.

360 O contato de Valentim com as obras iorubá do British Museum e seu posterior estudo em torno delas é analisado por Abigail Dardashti em: DARDASHTI, Abigail Lapin. *Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957–1966*. In: *New geographies of abstraction in postwar Latin America*. Org: Mariola V. Alvarez and Ana M. Franco. Abingdon: Routledge, 2019.

Os deslocamentos vivenciados por Rubem Valentim, após deixar Salvador em dezembro de 1957, nos permite ajustar a lente para uma escala mais ampla de análise, possibilitando avaliar os processos de racialização de artistas modernistas negros no processo de circulação de modelos institucionais do modernismo internacional no pós II Guerra Mundial. Essa questão será central nos três capítulos da segunda parte desta tese, que acompanhará a experiência profissional de Agnaldo Manoel dos Santos.

## PARTE II - ARTE, RAÇA E PROFISSIONALIZAÇÃO

*Eu vou fantasiar-me de pintor  
eu vou para São Paulo  
eu vou pra Bienal  
Eu quero ficar bem original  
E lá eu vou fazer meu carnaval! (...)*

Heitor dos Prazeres (1952).<sup>361</sup>

Ao entrar na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada entre 22 de setembro a 30 de dezembro de 1957, o visitante era recebido por uma exposição sobre Brasília. A construção daquela cidade havia iniciado em fevereiro daquele ano e a lei que a transformava na nova capital federal tinha sido assinada uma semana após o início da exposição. Para grande parte do público paulistano, sua única referência concreta sobre Brasília era o edifício de Oscar Niemeyer que adentraram para a ver aquela exposição – o “Palácio das Indústrias” –, cujas linhas espelhavam um projeto sólido de modernismo de estado que tornou possível a construção dos edifícios daquela cidade, desenhados pelo mesmo arquiteto.<sup>362</sup> Seguindo o percurso expositivo, o visitante passaria pela mostra “4.000 anos de vidro”, em que a história do material mais visível no prédio onde estavam era contada a partir da coleção do industrial Ernest Wolf, além de uma retrospectiva das obras do escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret, que levava à rampa monumental que levava para o primeiro andar.

Ao subir, o público tinha contato com as mais de 150 obras que compunham a representação brasileira da mostra. Dentre elas, havia uma escultura isolada sobre a qual é difícil aferir a reação desse visitante hipotético: uma figura humana de 72 cm esculpida em madeira, com feições que lembram figuração de máscaras e estatuetas africanas, e que formava, junto com o pilão de corpo estriado que a personagem manuseava, dois volumes interconectados, quase simétricos. Essa era “Pilando Dendê” (1956), escultura de Agnaldo Manoel dos Santos apresentada na mostra nacional junto a pequena seleção de obras de oito

<sup>361</sup> O pintor e compositor negro Heitor dos Prazeres lançou a marcha “Carnaval na Bienal” em janeiro de 1952, gravado por Mary Gonçalves e coro. A letra da canção foi publicada em: Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “À margem do Museu de Arte Moderna: Carnaval na Bienal – Heitor dos Prazeres, sambista e pintor”. Rio de Janeiro. *A Manhã*: 20 de janeiro de 1952.

<sup>362</sup> O conjunto de pavilhões de exposição localizados no Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer, foi oficialmente inaugurado em 1954 para os festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Atualmente, o “Palácio das Indústrias” é nomeado “Pavilhão Ciccillo Matarazzo” e é a sede da Fundação Bienal de São Paulo.

escultores.<sup>363</sup> A presença da peça de Santos na Bienal passou quase despercebido pela imprensa tanto de São Paulo, como de Salvador. Contudo, essa participação não era um momento trivial para a trajetória do escultor.



**FIGURA 56:** Fotografia: German Lorca. “Pilando Dendê de Agnaldo Manoel dos Santos”, cópia fotográfica, 1957. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Agnaldo Manoel dos Santos mudou-se para Salvador, em 1947, em busca de oportunidades de trabalho. Passou dois anos realizando atividades profissionais portuárias entre trapiches que armazenavam bens de consumo no porto, em almoxarifados da construção civil ou na praia do porto da Barra. Em dezembro de 1949, Santos foi contratado por Mário Cravo Junior para ajudar a descarregar um grande conjunto de esculturas em seu ateliê. Aquele era o mês das comemorações do centenário de Ruy Barbosa. Na sua primeira semana, havia sido abertos o I Salão Bahiano de Belas Artes e a mostra individual realizada por Cravo no edifício modernista de escritórios da Sul América Capitalização.<sup>364</sup>

<sup>363</sup> Os outros escultores da representação brasileira da IV Bienal foram: Moussia Pinto Alves, Sergio de Camargo, Mario Cravo Junior, Bruno Giorgi, José Pedreira, Zélia Salgado e Franz Weissmann.

<sup>364</sup> O documento conhecido do período com maior volume de informações acerca da trajetória do escultor é o artigo “Agnaldo Manoel dos Santos: origin, revelation and death of a primitive sculptor” publicado pelo crítico de arte Clarival do Prado Valladares em 1963 na revista *Afro-Ásia*, editada pelo CEAO. O texto foi escrito a partir de uma visita feita por Valladares em 1961 ao escultor para a organização de uma exposição

Em pouco tempo, Santos passou a trabalhar como vigia do ateliê de Cravo e a morar naquele local de serviço. Nos anos seguintes, começou a realizar as atividades mais mecânicas e que exigiam força física no espaço. Além de transportar obras, ele desbastava a madeira e preparava os materiais. Em dezembro de 1953, Agnaldo viajou a São Paulo para auxiliar no transporte das quatro esculturas de grandes dimensões de Cravo que seriam expostas na II Bienal. A exposição daquele ano inaugurou o conjunto monumental projetado por Niemeyer que faria parte dos festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo no mês seguinte, ocupando, dentre os edifícios, o “Palácio das Nações” e do “Palácio dos Estados”.

A Bienal desde sua primeira edição, realizada dois anos antes, expressava em suas ações o interesse em tornar-se um importante eixo do sistema de arte moderna internacional. Iniciativa que se alinhava com as rearticulações decorrentes do deslocamento do centro da órbita dessas redes de Paris para Nova York, com o fim da Segunda Guerra Mundial. Em escala nacional, esse processo tornava a mostra uma arena em que diferentes narrativas poderiam disputar o caráter do “modernismo brasileiro” que, por sua vez, ganharia visibilidade nas redes internacionais de circulação e consumo de arte.<sup>365</sup> Nas notas biográficas publicadas por Clarival do Prado Valladares, ele revelou que, após contato naquela viagem com o amplo universo de obras, artistas, críticos e trabalhadores da arte da mostra de São Paulo, o escultor havia decidido que desejaria voltar àquela exposição, mas nessa próxima vez, como artista.<sup>366</sup>

O anseio do escultor se realizou quatro anos à frente, não sem alguns tropeços. No dia 3 de maio de 1957, Santos escreveu uma carta à organização da IV Bienal informando que ele havia perdido o prazo de inscrição. Talvez por falta de experiência, talvez por não ter sido assessorado de forma apropriada por seus amigos, como sugere o escultor na missiva.<sup>367</sup> Ele havia descoberto a confusão após questionar ao seu ainda empregador Mário Cravo Junior

---

individual na Galeria Ralf, onde Valladares era diretor artístico. No texto, Valladares aponta o final da exposição de dezembro de 1949 como o momento em que os dois sujeitos se encontraram pela primeira vez.

365 Diversas pesquisas recentes passaram a analisar a documentação da Bienal entendendo-a enquanto um espaço de disputa protagonizada por diversos grupos de poder. Dentre elas, chamo a atenção para: Luciara Ribeiro, *Modernismos Africanos nas Bienais de São Paulo (1951–1961)*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2019; CHERCHIARO, Marina Mazze. *Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. Tese (doutorado em Estética e História da Arte). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020; MIRALDI, Juliana. *A arte disputa a Bienal de São Paulo: as condições de produção do gosto artístico dominante*. Tese (Doutorado em Sociologia). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2020; NELSON, Adele. *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil*. Berkeley: University of California Press, 2022.

366 Valladares, 1963.

367 Arquivo Wanda Svevo. Pasta Agnaldo Manoel dos Santos. Carta de Agnaldo Manoel dos Santos. 3 de maio de 1957.

quando esse enviaria suas próprias esculturas à mostra. Santos gostaria de propor a Cravo enviar suas obras junto com as dele. Nesse momento, o escultor negro foi questionado se ele havia anteriormente preenchido e remetido a São Paulo as fichas de inscrição de suas obras, pois a data final para essa etapa já havia passado. Ao atentar-se para a falta, Santos escreveu à Bienal solicitando que quatro de suas esculturas fossem inscritas fora do prazo.

Duas das obras que ele gostaria de inscrever já estariam em São Paulo e haviam sido expostas no Museu de Arte Moderna, em janeiro daquele ano, na exposição “Artistas da Bahia”, organizada por Rubem Valentim. Eram elas “Mãe e Filho” (1956) e “Pilando Dendê”. De Salvador, Santos enviaria “Três irmãos” (1956) e “Cabeça” (1956).<sup>368</sup> As quatro fichas de inscrição foram preenchidas. Contudo, apenas “Pilando dendê” foi selecionada pelo júri.<sup>369</sup> No catálogo da mostra, a inserção da obra foi feita na última hora. Ela não figura na lista geral da representação brasileira, mas aparece reproduzida ao final do volume, entre outras peças em exposição. Essa falha de impressão é apontada em documentos da época depositados no arquivo da instituição, e pode dizer respeito tanto a alguma confusão na edição do volume, quanto ao processo conturbado da inscrição do artista na exposição.<sup>370</sup>

Quando ocorria a mostra, Santos conversou em Salvador com o jornalista Paulo Medeiros e foi fotografado por Domingos Cavalcanti no ateliê de Cravo, ao lado de suas próprias obras.<sup>371</sup> O diálogo deu origem à reportagem “Agnaldo descobriu sem querer que podia tornar-se escultor”, que era parte de uma série do *Diário de Notícias* sobre artistas locais.<sup>372</sup> A reportagem revela um artista ainda pouco acostumado a dar entrevistas, logo antes de deixar de trabalhar no ateliê de Cravo, onde morou durante a última década. Ainda assim, o

---

368 Idem.

369 O júri de seleção era formado por: Lourival Gomes Machado, Lívio Abramo, José Geraldo Vieira, Flávio d’Aquino e Armando Ferrari. Catálogo da 4ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1957)

370 A confusão em torno da inscrição de Agnaldo dos Santos na IV Bienal, assim como essa ausência no catálogo, possivelmente são elementos que fizeram com que se reproduzisse em tempos recentes a informação que a obra “Pilando Dendê” havia sido premiada durante a exposição. Não pude identificar essa premiação nem no arquivo institucional da Bienal de São Paulo, nem na imprensa da época, tampouco em textos críticos das décadas de 1950 e 1960 sobre o artista que apresentam dados de sua trajetória. O registro mais antigo dessa informação que consegui identificar é o texto “Agnaldo Manoel dos Santos – uma lenda viva”, escrito por Francisco de Castro Ramos Neto e publicado no catálogo da exposição “A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica” (1988), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Emanuel Araújo.

371 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Paulo Medeiros; Domingos Cavalcanti. “Agnaldo descobriu sem querer que podia tornar-se escultor”. *Diário de Notícias*, 13 de outubro de 1957.

372 A reportagem é da mesma série de “O concretismo é uma pintura sem truques”, analisada na Parte I dessa tese. Publicada em 8 de dezembro no mesmo jornal, essa reportagem trás uma entrevista com Rubem Valentim, dias antes de sua mudança para o Rio de Janeiro.

jornalista apresenta alguns dados sobre o artista que, ao serem cotejados com outros documentos do período, nos permitem acompanhar sua trajetória com certa precisão.



**FIGURA 57:** Domingos Cavalcanti (fotografia); Paulo Medeiros (texto). “Agnaldo descobriu sem querer que podia tornar-se escultor” (detalhe). *Diário de Notícias*, 13 de outubro de 1957. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

O momento em que Agnaldo dos Santos começou a esculpir é pouco claro nas narrativas do período, apesar de costumar ser localizado entre eventos ocorridos entre os anos de 1952 e 1953. Valladares fala de um oxê que o pintor branco Lênio Braga havia iniciado e que, ao não saber como finalizar, Agnaldo dos Santos o havia concluído e vendido ao escultor branco Antonio Rebouças.<sup>373</sup> Uma reportagem publicada anos à frente aponta como sua primeira obra, outro oxê, que havia sido vendido por Cr\$2500 ao pintor Jenner Augusto, sujeito também mencionado por Valladares como um dos primeiros compradores de suas obras.<sup>374</sup> Independente dos detalhes entre os fragmentos dessa narrativa, fica evidente que Santos frequentava cotidianamente aquela comunidade de artistas brancos locais, ainda que,

373 Valladares, 1963.

374 Arquivo Histórico Wanda Svevo. Pasta Agnaldo Manoel dos Santos. Harry Laus. “Agnaldo em Pauta”. *Jornal do Brasil*. 18 de janeiro de 1966.

por sua posição de trabalhador negro, experimentava a partir de uma perspectiva marcadamente subalternizada.

A primeira menção à produção do escultor, que pude localizar entre documentos ligados ao sistema de arte local, ocorreu numa breve nota publicada na coluna de José Valladares, do dia 10 de junho de 1955, que trazia o título “Notas Avulsas”:

Ganha volume dia a dia o trabalho de dois escultores baianos que são exemplos típicos de vocação espontânea. Um deles se chama Bonfim e é funcionário da Escola de Belas Artes, o outro se chama Agnaldo e é ajudante no atelier de Mario Cravo.

Em ambientes tão diversos surgiram naturalmente obras completamente diferentes, refletindo sem dúvida o espírito do local. Enquanto Bonfim produz no campo do retrato ao gosto do estabelecimento em que trabalha, Agnaldo pratica um tipo de escultura cujas raízes mergulha na arte africana dos candomblés. Ambos são muito interessantes e é justo esperar que cheguem a resultados merecedores de atenção geral.<sup>375</sup>

Apesar de Valladares aproximar Santos e Bonfim a partir da forma como iniciaram suas práticas profissionais, as obras dos dois artistas passaram a circular de formas bem distintas nos anos seguintes. Naquele momento, Agnaldo já desenvolvia os principais temas que iria tratar nas suas esculturas feitas a partir de troncos de diferentes árvores de presença cotidiana na cidade – como jaqueira e genipapeiro –, escurecidos por um processo de queima criado por ele a partir de querosene queimado. Essa técnica permitia burlar a falta de recursos para adquirir madeiras de lei, consideradas nobres, e produzir um efeito visual único, resultado de inventividade diante das condições precárias de trabalho. São retratos de sujeitos ou grupos anônimos, ligados ao seu cotidiano nas ruas da cidade; entidades do Candomblé; santos católicos e seres fantásticos, sempre baseado em pesquisas minuciosas sobre como pessoas negras representavam a si mesmas e sua cultura nos dois lados do atlântico. O artista valia-se tanto da análise de ex-votos, carrancas e santeiros – realizado em coleções particulares, ateliês e em viagens – quanto do estudo de esculturas africanas, em reproduções presentes em livros ou mesmo nas raras exposições dessas obras que teve contato.<sup>376</sup>

Em 16 de setembro de 1956, Agnaldo dos Santos realizou sua primeira mostra individual. Não em Salvador – como se poderia esperar, considerando sua vivência no meio

375 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “Notas Avulsas”. *Diário de Notícias*, 10 de junho de 1955.

376 Valladares comenta ao menos uma exposição de arte africana que o escultor teve contato, a mostra “A Arte de um Povo de Angola Quiocos da Lunda”, que levou peças Chokwe do Museu do Dundo para a Universidade da Bahia em 1959.

artístico da cidade –, mas no Rio de Janeiro, a despeito do grande esforço logístico de se montar uma mostra individual de esculturas feitas em madeira. Após a visita à II Bienal, Santos havia se tornado próximo do galerista Franco Terranova – proprietário da Petite Galerie, localizada em Copacabana –, com quem realizou uma viagem subindo o rio São Francisco em busca de carrancas e objetos de cerâmica para abastecer o mercado carioca.<sup>377</sup>

Na reportagem “Agnaldo dos Santos: operário... e escultor”, publicada no *Diário de Notícias* da capital federal três dias após a abertura da mostra de 1956, sabemos que doze das peças em exposição foram vendidas na abertura.<sup>378</sup> A mostra foi apresentada na galeria por um texto do crítico de arte Wilson Rocha, que atuava em Salvador no jornal *A Tarde*. O texto ressalta o pertencimento racial do escultor, ao descrevê-lo como “homem comum” da capital baiana:

Trata-se de Agnaldo Manuel dos Santos, trabalhador manual, nascido na ilha de Itaparica, autêntico “homem rústico”, habitante de qualquer parte da Cidade do Salvador, transeunte de quaisquer de suas ruas e da mesma cor de qualquer pescador de Itapoan. Ei-lo agora no Rio na Petite Galerie, expondo pela primeira vez a generosidade do seu trabalho e do seu “jeito” baiano.<sup>379</sup>

Em seguida, Rocha o descreve como um artista “neo-primitivo”, associando-o a um senso inato e intuitivo de tridimensionalidade. O termo é reproduzido em quase todos os jornais que trataram da mostra, em menções ao texto do crítico. Já em um texto da jornalista Vera Gertel, temos notícias de algumas obras expostas e uma breve descrição do espaço expositivo:

Aqui uma cabeça de “Oxalá”, ali um Orador rezando no peji, uma “Santa” de jacarandá pertencente ao artista argentino-baiano Caribé, e uma cara de “santa” da coleção do escultor Mário Cravo, se destacavam pelo interesse do trabalho. Na apresentação da mostra, notava-se uma despreocupação de arranjo que em nada prejudica a obra, de tal maneira esta é forte, simples, direta e convincente.<sup>380</sup>

Poucos dias depois da abertura da exposição do Rio de Janeiro, Santos apresentou três variações do oxê de Xangô da mostra coletiva “Artistas Modernos da Bahia”, organizada

---

377 Sobre a relação entre Agnaldo e o galerista Franco Terranova, checar: Corrêa, Gabriela Caspary. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. Mestrado em História da Arte. UERJ, 2018.

378 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “Agnaldo dos Santos: operário... e escultor”. *Diário de Notícias do Rio de Janeiro*. 19 de setembro de 1956.

379 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Wilson Rocha. “Agnaldo dos Santos na Petite Galerie”. *Para Todos: Quinzenário da cultura brasileira*. Outubro de 1956.

380 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Vera Gertel. “A Bahia está de parabéns (Agnaldo dos Santos)”. *A Última Hora*. 17 de outubro de 1956.

por Rubem Valentim para o quinto aniversário da galeria Oxumaré. Em dezembro de 1956, o escultor foi laureado no VI Salão Bahiano de Belas Artes com a “medalha de prata” na categoria escultura moderna, com a obra “Três irmãos”.<sup>381</sup> Em janeiro do ano seguinte, ele teve suas obras apresentadas na mostra “Artistas da Bahia”, também organizada por Valentim, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>382</sup> Já em agosto de 1957, ele teve suas obras expostas novamente na Oxumaré, na mostra “Nós e as artes populares”, organizada por José Valladares durante o III Congresso Brasileiro de Folclore.<sup>383</sup>

Todas essas mostras antecedem a participação de Agnaldo dos Santos na IV Bienal de São Paulo, em setembro de 1957. Apesar do pouco alarde público, a passagem de Santos pela mostra fez parte de uma série de acontecimentos em sua trajetória profissional que viabilizaram sua rápida consagração no sistema de arte. Em 15 de novembro de 1957, ele apresentou 20 obras na sua segunda individual na Petite Galerie. Em 5 de maio de 1958, foi a vez de abrir sua primeira mostra na capital paulista, com vinte e três obras expostas na Galeria Ambiente, na rua Martins Fontes n. 205.

Foi após realizar todas essas mostras que Santos, trabalhando em Salvador, realizou sua primeira exposição individual na cidade em que vivia, montada em setembro de 1958 na Galeria Oxumaré. A reportagem acompanha uma fotografia do escultor vestindo terno, sentado ao lado de algumas esculturas dá o tom da animada divulgação daquela mostra na imprensa: “Esta é a sua primeira mostra individual em Salvador. Agnaldo, entretanto, já teve oportunidade de apresentar-se com sucesso no Rio e em São Paulo. O clichê mostra o artista ao lado de alguns dos seus trabalhos, ora expostos na Galeria Oxumarê.”<sup>384</sup> Em novembro do mesmo ano, Santos realizou outra exposição no Rio de Janeiro, onde também expôs vinte e três obras. Dessa vez, na Galeria Gea.

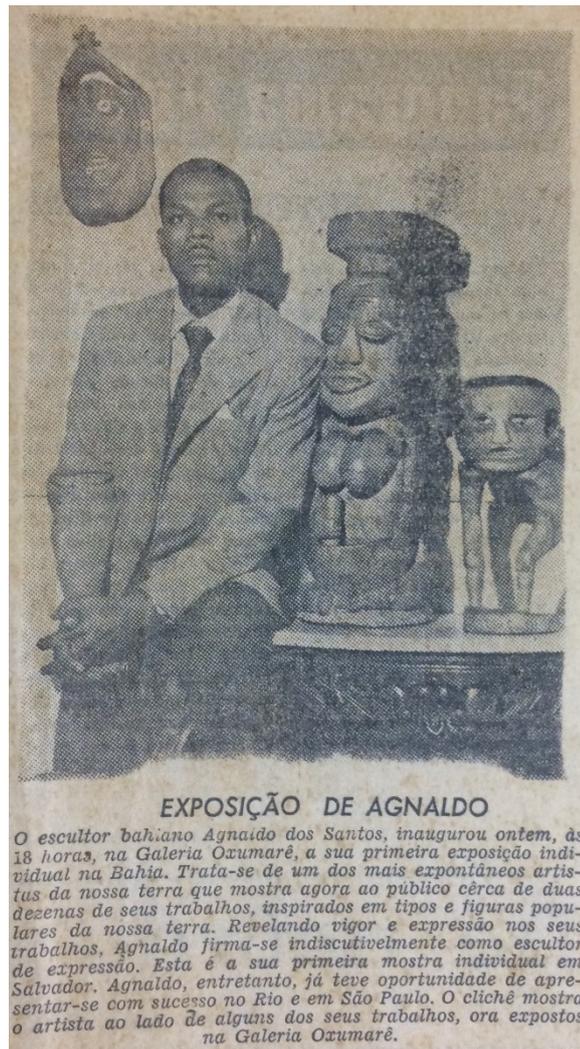
---

381 No VI Salão, Santos apresentou três esculturas em genipapeiro: Três irmãos, Velho e Cabeça.

382 Na mostra, ele apresentou as seguintes esculturas: Velho; Três Irmãos; Cabeça; Pilando Dendê; Mãe e Filho.

383 As quatro obras são identificadas apenas por seu material. Foram três esculturas em genipapeiro e uma rara escultura em jacarandá.

384 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição de Agnaldo”. *Diário de Notícias*, 2 de setembro de 1958.



**FIGURA 58:** Fotografia desconhecida. “Exposição de Agnaldo” (detalhe). *Diário de Notícias*, 2 de setembro de 1958. Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Essa sequência de exposições revela a ampla circulação e comercialização de suas obras, que possibilitaram mudanças profundas em sua vida pessoal. Em uma correspondência endereçada a Arthur Profilli – secretário geral da IV Bienal –, Santos negocia a venda de “Pilando dendê” para viabilizar seu casamento com Ernestina dos Santos.<sup>385</sup> Transação que não se efetivou, pois o potencial comprador, que iria presentear a esposa com a escultura, havia se divorciado.<sup>386</sup> Foi nesse período que Santos deixou de morar no serviço e alugou uma pequena casa na ladeira de São João n. 6, no Rio Vermelho. O endereço é descrito por

385 Arquivo Histórico Wanda Svevo. Pasta Agnaldo Manoel dos Santos. Carta de Agnaldo dos Santos a Arturo Profilli. 4 de janeiro de 1958.

386 Arquivo Histórico Wanda Svevo. Pasta Agnaldo Manoel dos Santos. Carta de Arturo Profilli a Agnaldo dos Santos. 15 de janeiro de 1958.

Valladares em detalhes, ressaltando os marcadores de classe que se dizia ser comum à experiência urbana negra daquela vizinhança:

Vai-se pela Rua Garibaldi que é na linha do bonde de Rio Vermelho de Cima. Ou então se sobe a Ladeira do Papagaio e se vai por toda a lombada da montanha até a casa do Coronel Firmino que logo se conhece por ter boa aparência, avarandada e gradeada, diferente das outras. Aí, dobra-se a esquerda e se começa a descer a Ladeira de São João. É diferente esta ladeira. É de degraus e patamares. Cada lanço dá cinco passos e sempre termina em dois degraus cimentados. Os patamares não são planos. São abaulados, calçados de pedra, guardam a forma curva da terra, parecem escamas. (...).

A casa pouco difere das outras, vista de fora. Dentro é que é diferente. Tem gravura de Hansen com dedicatória de colega, quadros de pintores primitivos, móveis funcionais e cinzeiros amebóides para intelectuais. Tem conforto, porém os cômodos guardam as dimensões da casa do pobre.<sup>387</sup>

Nessa pequena casa de estrutura precária com objetos que denotam algum prestígio entre intelectuais e artistas, Santos mantinha um pequeno ateliê de cerca de três metros quadrados, onde realizou grande parte das cerca de 350 esculturas que produziu em vida.

Dentre essas obras, estava “Pilando Dendê”, exposta na IV Bienal. Ao se deparar com essa escultura naquela mostra, que já refletia a força da abstração formal naquela instituição, possivelmente algum visitante a viu como uma peça fora de lugar. Considerando o espanto de ver um artista oriundo da classe trabalhadora negra de Salvador naquela exposição, a experiência de Santos se torna um ponto de partida privilegiado para analisarmos a constituição de protocolos profissionais que mediavam as relações desses sujeitos no sistema de arte do pós-guerra em suas múltiplas escalas, do local ao internacional. Para tal fim, irei ao longo desta segunda parte da tese analisar experiências de artistas locais de diferentes territórios da diáspora africana que participaram das primeiras edições da Bienal, identificando padrões nos processos de racialização que incidiam sobre eles, considerando as tensões entre a circulação de modelos institucionais e percepções e experiências locais de raça.

Com esse objetivo, no terceiro capítulo, “Heitor dos Prazeres na 1ª Bienal”, retornarei à primeira edição da mostra, para tratar do prêmio, aparentemente inesperado, concedido à tela “Moenda” de Heitor dos Prazeres de segundo lugar na categoria “Pintura Nacional”. Considerando Prazeres enquanto um dos artistas negros mais documentados de sua geração,

---

387 Valladares, 1963.

tomarei como ponto de partida a recepção da imprensa ao prêmio para avaliar as formas correntes como instituições de arte nacionais se relacionavam com artistas negros no período. Nesse sentido, é central ao debate o fato que o prêmio ocorreu três meses após a assinatura da Lei Afonso Arinos, que capitaneada por uma parcela das elites brancas, criminalizou o racismo no Brasil, num contexto de rearticulação dos espaços de disputa dos movimentos negros organizados brasileiros com a redemocratização do pós-Estado Novo.

Em seguida, examinarei no quarto capítulo, “Arte e Raça nas Redes do Pan-Americanismo”, os discursos produzidos diante da presença de artistas negros da Diáspora Africana nas representações nacionais de diferentes países das Américas na primeira década da Bienal. A partir da análise das trocas de correspondências depositadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, que guarda os registros documentais das deferentes edições da exposição, pude localizar diálogos entre organizadores da Bienal e a seção de artes visuais da Organização dos Estados Americanos, dirigida pelo crítico de arte cubano branco José Gómez-Sicre. Correspondências essas que tornam-se centrais determinados projetos políticos e estéticos por diferentes percepções de raça, seja derivadas de diferentes projetos de *mestisaje* capitaneados por diferentes elites nacionais, seja pelos debates construídos entre organismos internacionais, como a Carta da Raças da Unesco (1950) e o Projeto Unesco de Relações Raciais no Brasil. A partir dessas correspondências, analisarei, em diálogo com protocolos profissionais racializados que circulavam no sistema de arte internacional, a participação do artista afro-americano Jacob Lawrence na I Bienal; a presença de gravuras antirracistas de artistas do Taller de Grafica Popular na II Bienal; os diálogos com o Foyer des Arts Plastiques e o Centre d’Art do Haiti, que garantiram sua participação na I e na IV Bienal e a ausência de artistas negros nas representações cubanas.

Por fim, analisarei no quinto capítulo, “Onde fica o pavilhão da Bahia?”, as escolhas dos articuladores do sistema de arte de Salvador em relação aos projetos estéticos pretendiam apoiar na Bienal de São Paulo entre sua primeira edição, em 1951, e a 5ª Bienal (1959), quando ocorreu a exposição “Bahia no Ibirapuera”. Ao longo dessa década, tratarei do lugar ocupado por artistas negros nos discursos de críticos de arte. Seja, por um lado, na relativa valorização de artistas apresentados como alheios ao sistema de arte, tratados como “primitivos” ou “populares”, seja na criação de espaços próprios para uma cultura material vasta que despertava de modo crescente o interesse de determinadas redes intelectuais, entre ex-votos, estatuetas de orixás, santos barrocos e memorabilia do período colonial.

Considerando a centralidade da Bienal enquanto eixo articulador da circulação de modelos de organização entre instituições de arte, retomarei, por fim, à participação de Agnaldo dos Santos na IV Bienal como essas diversas experiências podem nos ajudar a entender a presença de suas obras em instituições. Análise que se desenhará como um périplo atlântico entre os diversos territórios, em que múltiplos projetos modernistas marcadamente negros foram produzidos e representados no certame de São Paulo.

### 3. HEITOR DOS PRAZERES NA 1ª BIENAL

Em 20 de outubro de 1951, a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo abriu suas portas para o público em um edifício provisório no Belvedere do Trianon. Nesse mesmo dia, foram divulgadas as obras que haviam sido premiadas pelo júri da mostra. Na categoria de “Pintura Nacional” o prêmio de segundo lugar foi concedido à tela “Moenda”, do pintor negro carioca Heitor dos Prazeres. O pintor apresentou na mostra outras duas telas realizadas no mesmo ano, “Feira livre” e “Calango”. Obras que davam continuidade à produção desenvolvida pelo pintor desde que tornara públicas suas telas em 1938, na edição do *Diário da Noite* do Rio de Janeiro do dia do cinquentenário da abolição da escravidão no Brasil.<sup>388</sup>

A notícia do prêmio motivou comentários hesitantes na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. “A arte moderna tem dessas coisas. Pode tornar alguém famoso da noite para o dia.”, inicia a reportagem publicada no *Diário Popular* que dá o tom dos jornais de diferentes orientações políticas.<sup>389</sup> Era como se um completo desconhecido houvesse sido alçado à glória naquele momento.

Nas duas semanas seguintes, uma mesma sequência de acontecimentos passou a ser narrada pela imprensa em relação ao prêmio. O ponto central da notícia se tornou a suposta surpresa do ministro Simões Filho e do presidente Getúlio Vargas ao saberem que o pintor era contínuo no Ministério da Educação e Saúde, um dos cargos de mais baixa remuneração no funcionalismo público. Nesses textos, Prazeres era personagem secundário e a hierarquia do Ministério era constantemente reiterada por seus redatores. Alguns insinuavam que sua presença nos gabinetes dessas autoridades seria constrangedora, sobretudo para ele próprio. Como se o pintor não soubesse manejar os protocolos sociais esperados naqueles espaços solenes. Em quase todas elas, a tela que fora premiada era tratada como um detalhe menor, por vezes ausente.

---

388 CAVALCANTI, Carlos; DOS PRAZERES, Heitor. “O brando gesto da princesa...”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1938.

389 *Diário Popular*. Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1951.



**FIGURA 59:** Heitor dos Prazeres. “Moenda”, óleo sobre tela, 65x81, 1cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ambientada em uma pequena propriedade rural, “Moenda” representa uma família de poucas posses, como os materiais que constituem sua casa nos revela. Uma mulher e um homem negros ocupam o eixo central da composição, articulando os dois elementos que se destacam em sua estrutura. No primeiro plano, o moinho que eles operam, construído como uma torre exibe uma cuidadosa geometria sintética. Ao fundo, somos levados pelo olhar fixo dos dois personagens ao ponto encoberto pela copa de uma árvore, que atrai o observador a uma cortina entreaberta. Nos poucos comentários sobre a tela nos jornais da época, é comum uma relação aparentemente imprecisa daquela pequena roça com o engenho escravista.

Na recepção da imprensa em relação à láurea, a hipótese de que numa mostra que pretendia reposicionar as instituições brasileiras no sistema de arte internacional haveria um prêmio motivado pelo acaso parece a princípio frágil. A partir dessa análise preliminar, passei a identificar na Hemeroteca da Biblioteca Nacional as ocorrências da recepção na imprensa das atividades profissionais de Heitor dos Prazeres enquanto músico e pintor dos seus primeiros registros, em 1926, até a I Bienal. Nessas mais de duas décadas, pude observar que ele assumiu uma posição estratégica na constituição das redes que definiram o samba urbano carioca nas primeiras décadas do século XX, passando em seguida a frequentar os espaços em que o modernismo brasileiro nas artes visuais realizou sua internacionalização nos últimos anos do Estado Novo. A presença constante de Prazeres ao longo dos anos entre rodas de samba, redações de jornais e espaços de decisão política contrastavam com a narrativa

constituída em 1951 pela imprensa. Nos anos seguintes à redemocratização, é possível também localizar nas redes de sociabilidade em que Prazeres circulavam o contato com uma cultura política produzida por intelectuais negros atuantes no Rio de Janeiro e interessados em constituir relações de solidariedade mediadas pelo reconhecimento da constante reelaboração dos mecanismos de desigualdade racial. Considerando essas múltiplas filiações que Prazeres compartilhavam com outros homens negros que, como ele, disputavam em espaços profissionais de frequência predominantemente branca os sentidos da experiência racial brasileira, irei, a partir dessa análise, delinear de que forma sua trajetória pessoal nos permite entender de que forma homens negros disputavam espaços no sistema de arte e que projetos políticos que sua premiação defendia na I Bienal.

### **3.1. HEITOR DOS PRAZERES, PROFISSIONAL DO SAMBA**

Heitor dos Prazeres nasceu em 1898, na Praça Onze, no bairro da Cidade Nova, centro do Rio de Janeiro, filho de Eduardo Alexandre dos Prazeres, marceneiro e clarinetista da banda da Guarda Nacional e Celestina Gonçalves Martins, costureira. A Praça Onze era uma “África em miniatura”, expressão atribuída a Prazeres e que derivou a designação Pequena África, utilizada até o presente, para se referir à região.<sup>390</sup> No bairro, ele vivia entre migrantes, predominantemente negros, vindos de navios do norte e nordeste do Brasil, passando pela Bahia, ou da zona rural do sudeste, vindos por terra. Havia também grupos chegados de regiões empobrecidas da Europa. Nesse contexto, a percepção de Prazeres marcadamente racializada da Praça nos informa sobre a centralidade que alguns de seus espaços de sociabilidade de predominância negra assumiram nas dinâmicas da cidade.

Prazeres teve seu primeiro contato com a música em família, mas a desenvolveu nas casas das “Tias baianas”, terreiros de candomblé onde músicos como Sinhô, Donga, João da Baiana e Pixinguinha, sob os olhos de Tia Ciata, Tia Davina e Tia Sadata, constituíram as bases musicais do que viria a se tornar o samba urbano carioca.<sup>391</sup> Foram também nesses espaços que se iniciaram as negociações que definiram as práticas que se tornaram correntes

---

390 CARVALHO, Bruno. *Porous City: a Cultural History of Rio de Janeiro*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.

391 VELLOSO, Monica. As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, p.207-228, 1990; ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. *A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio*. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013.

na profissionalização do samba na capital federal. Processo impulsionado pela ida de Donga à Biblioteca Nacional para registrar a composição “Pelo telefone” em 1916. A consolidação do gênero se deu no início da década de 1930 e envolveu, por um lado, sua popularização, ocorrida, sobretudo, nos desfiles de carnaval, em confluência com a crescente atuação das Escolas de Samba; e por outro, a expansão da indústria do rádio, a partir da aproximação dos profissionais do samba com jornalistas, empresários e políticos.<sup>392</sup>

Da perspectiva de homens negros como Heitor dos Prazeres, a articulação entre esses diferentes pontos de interesse envolviam vestir um paletó e aventurar-se em espaços de circulação predominantemente brancos para negociar os termos de sua profissionalização. Experiência ilustrada em uma reportagem publicada, em fevereiro de 1931, no *Correio da Manhã*, que o associa à figura do “malandro”. No texto, a performance de Prazeres é descrita de modo semelhante àquela que havia ganhado forma na virada do século XIX para o XX, quando a iniciativa de homens negros como Eduardo das Neves, ao buscar constituir estratégias de mobilidade social, faziam parecer às elites brancas estar realizando uma subversão a ordem estabelecida.<sup>393</sup>

Por ser chamado de “malandro”, vive o boêmio, muitas vezes, azucrinado pela polícia que, por deficiência de conhecimentos da língua, tem a respeito desse vocábulo a mais negra ideia. Incoerente esta polícia, porque durante largo tempo, deixou em completa paz de corpo e de espírito os mais legítimos malandros do Brasil – os antigos senadores e deputados que por nove e três anos viviam “sem pegar no pesado o dia inteiro...”. Com a valorização comercial do samba, que conquista todos os paladares musicais, muitos sambistas, como Heitor dos Prazeres, o “diretor” da escola de Oswaldo Cruz, mudam quase completamente de vida, transformando os hábitos, cheios de preocupações elegantes e de bem vestir... Passam a frequentar os estúdios de gravação e dão palmadinhas de camaradagens ao ventre de afamados maestros e pianistas...

Ah! Malandros!...<sup>394</sup>

Essa reportagem foi publicada dois anos após o primeiro desfile de carnaval realizado na Praça Onze, organizado em 1929 pelo sambista e babalorixá Zé Espinguela. Nele, saiu vitorioso o samba “A tristeza me persegue”, de autoria de Heitor dos Prazeres, executado pela

392 HERTZMAN, Marc A. *Making Samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2013. CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não tá sopa”: Samba e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

393 ABREU, Martha C. *Músicos negros e racismo no mundo atlântico: o caso de Eduardo das Neves (1874-1919)*. In: Gabriella Sampaio, Ivana S. Lima, Marcelo Balaban (org.). *Marcadores da Diferença: raça e racismo na história do Brasil*. Salvador: Edufba, 2019.

394 “Lá em cima...”. *Diário da Manhã*. Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 1931.

escola de Oswaldo Cruz.<sup>395</sup> A partir de 1932, os concursos da Praça Onze passaram a ter apoio da prefeitura e a serem organizados pelo jornal *Mundo Sportivo*, atraindo a cada ano mais público, o que levou à articulação da União das Escolas de Samba, atuante a partir de 1934.<sup>396</sup>

Esse processo foi sincrônico à aproximação das associações da classe dos músicos com Getúlio Vargas, ocorrida em grande medida pela predisposição do novo presidente em definir políticas protecionistas de direitos autorais, e seu entusiasmo com a capilaridade desses profissionais entre grupos sociais diversos. Esse estreitamento viabilizou a consolidação do rádio no país após 1932, ano em que foi tornado indústria de interesse nacional e desencadeou um crescimento no número de estações no país de 19 naquele ano para mais de 300, em 1950.<sup>397</sup>

É a partir de janeiro de 1932 que localizo na imprensa carioca as primeiras participações de Prazeres como músico no rádio, atividade que ele realizou nos anos seguintes em diferentes emissoras. Em entrevistas concedidas entre dezembro de 1931 e fevereiro de 1932, Prazeres revela que buscava adequar-se às práticas profissionais do período, deixando de vender suas composições na roda de samba e negociar diretamente com o mercado fonográfico. Das composições suas gravadas entre 1928 a 1951 que pude localizar, a maior concentração delas foi publicadas entre os anos de 1932 e 1933. A extensa maioria eram sambas, e tratavam dos mais diversos temas.

As profundas transformações no campo profissional se tornam evidentes em diferentes reportagens que trazem indícios do cotidiano de Prazeres entre estúdios de rádio e redações de jornal. Em 23 de dezembro de 1931, a *Canção do Jornaleiro* foi lançada no Suplemento de Rotogravura do jornal *A Noite*, onde o leitor poderia acompanhar sua letra e partitura.<sup>398</sup> A gravação havia sido financiada pelo referido jornal, e tratava do cotidiano de pobreza de uma criança que vendia jornais nas ruas. Em seu refrão, ela entra em seu horário de trabalho e passa a anunciar seu patrocinador: “olha *A Noite!*”. A canção certamente inspirou a criação do monumento “O pequeno jornaleiro”, realizado em bronze pelo caricaturista Anísio Oscar Mota – de pseudônimo Fritz – e colocado na esquina entre a rua do Ouvidor e a Miguel Couto

---

395 LOPES, Nei; SIMAS, Luis Antônio. Dicionário da história social do samba. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

396 CARVALHO, Bruno. op. cit.

397 HERTZMAN, Marc A. op. cit.

398 Letra e partitura da *Canção do Jornaleiro*. *A Noite*: Suplemento de Rotogravura. n.90, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931. p.8.

no dia 1º de junho de 1933. Figura que, por trazer na cabeça um chapéu de tamanho desproporcional, é figurada a partir de certa ambiguidade racial.



**FIGURA 60:** Fotografia desconhecido. “Monumento: Pequeno Jornaleiro : Avenida Rio Branco (RJ)”. Negativo 35mm. Série Acervo dos trabalhos geográficos de campo, negativo nº 17103. Arquivo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

O alinhamento entre ampliação dos postos de trabalho no campo da música popular e a profissionalização de Prazeres enquanto compositor e músico de rádio é evidente também em como suas atividades se diversificaram nos anos seguintes. Em outubro de 1932, participou do “conjunto típico brasileiro” que compunha o elenco da opereta “A Marquesa de Santos”, de autoria de Radamés Gnattali, amplamente divulgado à época. A partir de 1934 ele passou a diminuir a regularidade das composições e participar de “conjuntos regionais” e “jazz-bands” que se apresentavam em espaços frequentados pela elite carioca. Entre dezembro de 1937 e abril de 1938, liderou a banda Embaixada Brasileira em uma temporada em Montevideu, no Uruguai. No final desse ano, passou a organizar o coral “pastorinhas do morro”, grupo composto por mulheres de diferentes comunidades do Rio de Janeiro que iriam apresentar-se no Dia da Música Popular Brasileira, em janeiro de 1939. Essa atividade parece ter sido sua última colaboração como músico com as ações grandiloquentes do recém-estabelecido Estado Novo.

Esse momento antecede a diminuição de espaços ocupados por profissionais negros do samba após a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), observada por Hertzman.<sup>399</sup> Processo que pude localizar descrito por Armando Migueis, alguns anos depois, na *Revista do Rádio*.<sup>400</sup> Em seu texto, o jornalista relaciona esse fato às práticas de racismo cotidiano em ambientes de trabalho e ao crescente controle do estado sobre as formas como temas associados diretamente a experiência social das populações negras deveria ser representado.

Nesse contexto, as formas como os sambistas negros passaram por vezes a tensionar esses mecanismos em espaços profissionais tornam-se evidentes durante um acontecimento amplamente divulgado pela imprensa, em junho de 1939. Nesse mês, Prazeres participou da recepção da dançarina negra norte-americana Josephine Baker no Rio de Janeiro – que já era na época uma importante voz na circulação internacional do debate contra o racismo. Contratada para realizar um espetáculo beneficente no Cassino da Urca para o Instituto Pestalozzi, dirigido pela educadora Helena Antipoff, Baker preparou em duas semanas na cidade uma sequência de cenas de teatro de revista. Seu quadro principal, “Batuque na senzala”, era composto apenas por sambistas negros da cidade, dentre eles estavam Heitor dos Prazeres, Henricão e Grande Otelo. Além de integrar o espetáculo, Prazeres foi o principal mediador na viabilização da visita de Baker a uma festa no terreiro de Mãe Adédé em Ramos, subúrbio do Rio de Janeiro. Essas atividades foram documentadas amplamente pelo *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, além de ser objeto de duas fotorreportagens na revista ilustrada semanal *O Cruzeiro*.<sup>401</sup> Na cobertura jornalística da estadia da dançarina no Brasil, grande parte dos sujeitos, sejam eles brancos e negros, eram tratados de forma expressamente racializada. Nesses textos, sambistas e pais de santo referem-se a Baker como “irmã de raça e cor”.

---

399 HERTZMAN, Marc A. op. cit.

400 MIGUEIS, Armando. “O Negro no Rádio Brasileiro”. *Revista do Rádio*, n. 46. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1950.

401 Criada em 1928 como “contemporânea dos arranha-céus”, como indica seu primeiro editorial, a revista *O Cruzeiro* se configura como um importante ator na definição das formas de visualizar os processos de transformação nas décadas seguintes. Sobre o programa visual da revista e os diferentes momentos de alinhamento e tensionamento com as políticas de estado, ver: COSTA, Helouise; Burgi, Sergio. *A invenção do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.



**FIGURA 61:** Edmar Morel (fotografia); Edgar Medina (texto). “A Sambista Josephine Baker”. *O Cruzeiro*, 1º de julho de 1939. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Essa não era a primeira vez que Baker havia estado no Brasil. Sua temporada em São Paulo, em 1929, teve uma visibilidade considerável nos meios literários negros locais.<sup>402</sup> As diversas narrativas de músicos do samba que passaram durante a década de 1920 por Paris – fenômeno que o exemplo possivelmente melhor documentado seja o da temporada do conjunto Os Oito Batutas – nos permite supor experiências profissionais comuns.<sup>403</sup> As formas compartilhadas de se fazer representar foram definidoras para o ensaio fotografado por Edgar Medina.<sup>404</sup>

As imagens de Baker em 1939, n’*O Cruzeiro*, contrastam com o status adquirido pelo samba no projeto monolítico de identidade nacional do Estado Novo. Projeto francamente expresso na escolha da cantora e dançarina branca Carmen Miranda para representar o Brasil na Feira Mundial de Nova York, iniciada dois meses antes. Miranda, como observa Mariza Corrêa, era naquele momento a justa medida entre o anseio do mercado global de consumir uma cor local, e a imaginação eugenista de parte das elites brasileiras que associavam

402 DOMINGUES, Petrônio. op. cit.

403 HERTZMAN, Marc A. op. cit.

404 Sobre os padrões de representação de artistas negras e brancas no teatro de revista parisiense da década de 1920 e a atuação de Josephine Baker na constituição de identidades negras modernas, ver: ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: Avant Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London: Tames & Hudson, 2000.

modernidade à brancura.<sup>405</sup> Localmente, Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde, constrangeu-se, poucos anos antes, diante do projeto de uma escultura do “Homem Brasileiro” realizado para a sede do seu ministério que figuraria um homem mestiço. O caso levou-o a ponderar sobre a cor do homem brasileiro frente a intelectuais de diferentes posicionamentos do espectro político. A resposta havia sido unânime entre eles, apontando que o brasileiro ainda estaria por vir e, em poucas gerações, ele haveria de ser branco.<sup>406</sup> Foi nesse contexto que Heitor dos Prazeres começou a pintar.

### 3.2. UM PINTOR NEGRO

O jornalista e crítico de arte Carlos Cavalcanti iniciou seu longo perfil do pintor Heitor dos Prazeres publicado na revista *Diretrizes*, em 1941 pedindo “Licença para apresentar um notável pintor negro brasileiro”.<sup>407</sup> Ele explica sua adjetivação ao apontar o que considerava a originalidade de Prazeres em relação a outros artistas negros presentes na historiografia da arte no país: sua dedicação em tratar das experiências das populações negras.

Cavalcanti e Prazeres estabeleceram parcerias profissionais ao menos desde 1931, quando o compositor realizou alguns versos para ilustrar um texto do jornalista para a edição de 25 de dezembro do *Correio da Manhã*, intitulado “O Natal no morro”. No texto de 1941, Cavalcanti relata que Prazeres havia começado a pintar de forma sistemática no ano de 1937, após o falecimento de sua esposa, que ele narra como um trauma pessoal que motivou-lhe maior reclusão e o desinteresse por compor, que impulsionaram o uso de seu tempo criativo com telas e pincéis.

Prazeres havia mostrado um de seus desenhos à Cavalcanti, três anos antes da publicação do perfil de 1941. Em maio de 1938, o jornalista o convidou para realizar uma pintura para ilustrar a edição do *Diário da Noite*, do dia 13 de maio, data do cinquentenário da abolição da escravidão no Brasil.<sup>408</sup> Após o convite, Prazeres visitou a redação não com uma, mas com quatro pinturas de temas variados. A partir dessa visita, o jornalista descreveu numa

405 CORRÊA, Mariza. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. *Etnográfica*, Lisboa, v. 4, n. 2, pp. 233-265, 2000.

406 DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil, 1917-1945*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

407 CAVALCANTI, Carlos. Heitor dos Prazeres: um grande pintor. *Diretrizes: política, economia, cultura*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1941.

408 CAVALCANTI, Carlos; DOS PRAZERES, Heitor. op. cit.

reportagem o diálogo que teve com Prazeres, tornando pública pela primeira vez sua produção pictórica.

Cavalcanti inicia a reportagem com um diálogo sobre a pintura que ainda estaria inacabada no cavalete de Prazeres. Ela seria baseada no poema “Um homem e seu carnaval” de Carlos Drummond de Andrade, que ele havia decidido localizar na Praça Onze. Atitude que, num primeiro momento, sugere um gesto de gratidão ao poeta que, enquanto chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, havia acabado de conseguir para ele uma vaga como contínuo no MES. Prazeres relata que estava impossibilitado de dar continuidade a tela, pois a escola Benjamin Constant, onde ficava na praça, havia sido demolida enquanto ele estava em temporada em Montevideú. Após insistir nessa questão, ele apresenta as quatro telas que levou à redação.

O texto se alonga na que traz o título *Macumba*, dando indícios de que foi sobre ela que se concentrou o diálogo. Cavalcanti inicia dizendo que, com ela, Prazeres pretendia contribuir para a constituição de uma imagem pública positiva relacionada às religiões afro-brasileiras. Para tratar da questão, o jornalista apresentou um conjunto de pintores e obras que representariam o que considerava a forma corrente que, naquele período, elas eram imaginadas por sujeitos alheios a suas práticas: “Uma coisa a um só tempo sardanapalesca, rembranesca, goyesca, taunesca, hofmanesca”.<sup>409</sup> A esse descrição que conjuga obscuridade, erotismo e violência, o autor produz um contraponto em que localiza *Macumba*:

Pois, mal comparando, a “Macumba” de Heitor dos Prazeres é quase uma pastoral de Fragonard, pela pureza, pela inocência lírica, pelo ar festivo e saltitante, pelo bucolismo e mesmo por uns toques de galanteria por uns sorrisos... No primeiro plano, sobre uma relva pontilhada de flores alvíssimas, uma cerca de estacas vermelhas e arame farpado cor das flores. Dentro do cercado, uma latada, enfeitada de bandeirinhas recortadas em papel de seda colorido. Debaixo, o pessoal dançando e bebendo aluá, alegremente, num encantamento efusivo e simples. E a festa cheia de ternura, de simplicidade, de cor e de movimento, de Braque, de Léger, de Dali, de Chirico, evocada pela inspiração do sambista-pintor, continuava aos nossos olhos.”<sup>410</sup>

Ao descrever o interesse de Prazeres em produzir imagens positivas das práticas religiosas afro-brasileiras, a partir de suas próprias referências, Cavalcanti atenta para um sentido programático do trabalho do pintor. Esse problema ganha densidade ao observarmos a

409 CAVALCANTI, Carlos; DOS PRAZERES, Heitor. op. cit.

410 Idem.

recorrência do tema na diversa produção de Prazeres – como já havia ocorrido na canção “Tia Chimba”, uma embolada composta por ele, gravada em 1930 por Paulo da Portela, e regrava em 1932 por Breno Ferreira. Nela, Prazeres narra um dia em que estaria numa cerimônia de candomblé que foi invadida por um grupo de policiais que deu início a um episódio de violência e destruição do espaço religioso. Nesse dia, “a polícia estava numa de verdade, fazendo perversidade, malvadeza como o quê”.<sup>411</sup>

Possivelmente, foi em resposta a esse tipo de experiência que Heitor dos Prazeres organizou, em março de 1936, uma transmissão na Rádio Tupi de pontos de umbanda a ser executados por Zé Espinguela e membros de seu terreiro, localizado em Irajá.<sup>412</sup> O evento fora retransmitido dias depois em escala global pela rádio El Mundo de Buenos Aires. No estúdio, Prazeres explicava o conteúdo dos pontos e seu caráter religioso para um público composto por indivíduos da alta sociedade da capital federal, empresários, políticos, diplomatas e o proprietário da rádio, Assis Chateaubriand.



**FIGURA 62:** Tomás Santa Rosa (ilustrações). Macumba. *O Cruzeiro*, 21 de março de 1936. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Foi publicada na revista *O Cruzeiro* uma fotorreportagem sobre a transmissão, com texto e fotografias sem autoria e desenhos do artista também negro Tomás Santa Rosa. Nela,

411 DOS PRAZERES, Heitor; OLIVEIRA, Paulo. Tia Chimba. In: Santos, Alcino e outros. Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964. Rio de Janeiro, 1982.

412 “Macumba”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 21 de março de 1936.

Heitor dos Prazeres é tratado como um intelectual especialista no assunto, seja no texto, seja na posição de destaque sugerida pelo seu retrato emoldurado na forma de um medalhão. Essa transmissão, assim como a tela pintada dois anos depois, me parecem alinhadas a outras iniciativas dispersas no país de auto-organização de comunidades de terreiro que, no mesmo período, tinham como finalidade buscar na opinião pública simpatia para negociar o fim da coerção policial. Esse foi também o caso do jornalista e antropólogo negro Edison Carneiro, que havia escrito em 1937, em Salvador, um conjunto de reportagens para o jornal *A Tarde*, que foi central na Bahia para que o tema passasse a caminhar das páginas policiais para as de cultura.<sup>413</sup>

As outras três telas da reportagem de 1938 são descritas por Cavalcanti de modo muito breve. Em “Jongo”, que seria aquela encomendada para tratar da efeméride do 13 de Maio, a ação é ambientada no período escravista, quando ele opõe uma cena de festa a uma cena de tortura. Em “Sonho”, ele apresenta um autorretrato no qual aparece dormindo num vistoso pijama de listras, enquanto sonha com uma mulher que aparece numa visão na porção superior do quadro. Já “Arrebalde” trata de uma sátira que, ao que a descrição do jornalista permite apreender, envolve um casal em desavença.

Essa última tela, assim como sua insistência com a Escola Benjamin Constant no início da reportagem, aponta para um segundo tema recorrente em sua pintura que só é descrito objetivamente pelo pintor no perfil publicado por Cavalcanti na revista *Diretrizes*, em 1941. Nele, o autor apresenta a trajetória de Prazeres, a forma como desenvolveu suas técnicas e suas motivações pessoais. Em seguida, ele aponta que as obras de Prazeres se estruturavam em ciclos temáticos:

Agora, iniciou novo ciclo – o ciclo dos Fugitivos. Várias composições já executou – uma delas ilustra estas linhas- dentro desse tema – gente humilde, branca e preta, fugindo, no meio de florestas luxuriantes, carregando trastes e filhos. Fogem, fogem, por entre a natureza, esplendoramente viva e selvagem. Poucos olham para traz. Fogem, fogem, estão fugindo. Ninguém os detem.

– Mas por que agora você esta com essa mania de fazer gente fugindo? Que povaréu é esse?

– Não sei bem, não. Gente do morro. Uma ideia que me veio. Não estão derrubando as favelas?<sup>414</sup>

413 ROSSI, Gustavo. O Intelectual Feiticeiro: Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

414 CAVALCANTI, Carlos. op. cit.

A partir dessa descrição, ilustrada com a reprodução de uma das telas da referida série, é possível entender sua obra no período como comentários sobre o processo de suburbanização das populações negras e pobres, em decorrência de reformas urbanas que ocorreram na cidade nas primeiras décadas do século XX.



Um dos painéis da série dos "Fugitivos"



**FIGURA 63:** Carlos Cavalcanti. Um grande pintor (detalhe). In: Diretrizes: Política, Economia e Cultura, 11 de setembro de 1941. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 64:** Heitor dos Prazeres. Sem título (a volta da roça), s/d, óleo sobre tela, 40 cm x 58cm. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Desse modo, a insistência de Prazeres na entrevista concedida para a reportagem de maio de 1938, com a presença da escola Benjamin Constant em sua tela baseada no poema de

Drummond revela uma relação conflituosa com a nova ordem instaurada. Após o golpe de 1937, o governo varguista havia retomado o plano de destruir parcialmente a Praça Onze, de onde Prazeres recusou-se a mudar até fim de sua vida, para construir uma avenida de escala monumental. A demolição da praça já estava prevista no plano urbanístico feito por Alfred Agache, no final da década de 1920 para o Rio de Janeiro, que foi também o primeiro a tratar a “favela” enquanto uma tipologia urbana que deveria ser combatida. Esse processo teve no samba alguns de seus comentadores, como “A favela vai abaixo”, sucesso de Sinhô em 1928.<sup>415</sup> No ano que Prazeres fazia sua série dos fugitivos, em 1941, a Praça Onze foi posta parcialmente abaixo, dando início a construção daquele trecho da avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944.

A partir das duas reportagens de Carlos Cavalcanti, publicadas em 1938 e 1941, é possível observar que a produção pictórica dos primeiros anos da atuação de Heitor dos Prazeres enquanto pintor é informada por uma experiência coletiva de constante instabilidade em relação à moradia, definida por políticas de estado que marcaram o processo de suburbanização da cidade, e ao acúmulo de décadas de violência contra os espaços de culto das religiões afro-brasileiras e as comunidades nas quais elas estavam inseridas.

### **3.3. OCUPANDO ESPAÇOS - PROFISSIONALIZAÇÃO E RACIALIZAÇÃO**

Heitor dos Prazeres teve suas primeiras experiências de sucesso profissional como pintor no início da década de 1940. Em 1942, o empresário norte-americano Lincoln Kristen realizou uma viagem por diferentes países de América Latina como consultor do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York. No Brasil, Kristen não foi acompanhado por qualquer agente do estado, como aconteceu em outros países. Definiu sua visita aos 13 artistas que visitou o ateliê e adquiriu obras a partir das redes constituídas no ano anterior, quando viajou o continente numa turnê do New York City Ballet, empreendimento que ele havia criado, além de correspondências com intelectuais e profissionais das artes.<sup>416</sup> Nesse contexto, Prazeres vendeu a pintura “Festa de São João” (1942) – cujo tema, semelhante ao de obras de Alberto da Veiga Guingard e Paulo Rossi Osir, adquiridas na mesma ocasião, fora sugerido por um mural exposto na Feira Mundial de 1939 de autoria de Candido Portinari e doado ao MoMA.

<sup>415</sup> CARVALHO, Bruno. *op. cit.*

<sup>416</sup> GREET, Michelle. Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American Art, in: Lincoln Kirstein’s Modern. New York: The Museum of Modern Art, 2019.

Em março de 1943, o São João de Prazeres foi apresentado em Nova York na mostra *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*.<sup>417</sup> Em novembro do mesmo ano, o pintor participou de uma exposição de pintura modernista no Palácio do Itamaraty com a tela “Lavadeira”.<sup>418</sup> A mostra contava com obras de 70 artistas, sendo 58 homens e 12 mulheres. Desses, havia apenas dois homens negros, Heitor dos Prazeres e Tomás Santa Rosa, e nenhuma mulher negra. No final do mesmo mês, essas obras seguiram para Londres, onde foi exibida na Royal Academy of Arts sob o título *Exhibition of modern Brazilian painting*. A venda das telas seria direcionada ao esforço de guerra inglês no combate ao nazismo.<sup>419</sup> No mesmo ano, Prazeres participou de uma mostra coletiva de pintores modernistas do Brasil e dos Estados Unidos no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.<sup>420</sup>

Ao rastrear a recepção da presença de obras de Heitor dos Prazeres nesses eventos, é possível localizar um franco tensionamento entre críticos de arte em relação aos sentidos assumidos por suas pinturas. Na ocasião da exposição ocorrida no Museu Nacional de Belas Artes, além de alguns elogios pontuais, pude localizar ao menos um entusiasta de sua obra. Ruben Navarra, em sua crítica no *A Manhã*, de 4 de agosto de 1944, tece amplos elogios à presença de Heitor dos Prazeres, descrevendo-o como “o mais genial representante da sensibilidade afro-brasileira, desde o Aleijadinho”.<sup>421</sup> Essa Posição se repete meses depois, quando o crítico analisa o catálogo da exposição realizada em Londres na edição n. 65 da *Revista Acadêmica*, onde ele apresenta um longo comentário sobre a originalidade das obras do pintor. Nesse segundo texto, o autor traça em diferentes momentos uma projeção de suas expectativas diante do fato de Prazeres ser um homem negro, caracterizando-o como alguém que não teria qualquer acesso a referências intelectuais ou artísticas, sintetizando seu trabalho da seguinte forma: “Tudo nele vem da força da natureza, e do gênio artístico da raça”.<sup>422</sup> Nas duas ocasiões, Navarra afirma não conhecer pessoalmente Heitor dos Prazeres e, de modo anedótico, descreve-o como alguém que tem sua vida em um lugar distante, recluso e inacessível.

---

417 KIRSTEIN, Lincoln. *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

418 *Exhibition of Modern Brazilian Paintings: catalogue*. London: Royal Academy of Arts, 1944.

419 A arte brasileira a serviço da democracia contra o fascismo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1944.

420 NAVARRA, Ruben. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 1º de agosto de 1944.

421 Idem.

422 NAVARRA, Ruben. Iniciação à pintura brasileira contemporânea. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 65, abr. 1945. pp. 17-32.

Argumentos igualmente essencialistas foram apresentados com intenções opostas alguns meses depois das exposições por Sergio Milliet, em “Diferenças ou analogias?”, publicada no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 10 de dezembro de 1944. Logo no início do texto, o crítico de arte apresenta o ponto que pretende defender: “O grande argumento dos detratores da arte moderna, e sua maior descoberta, tem sido as analogias entre as manifestações expressionistas ou surrealistas e as obras das crianças, dos loucos e dos primitivos”.<sup>423</sup> No caso, os “detratores da arte moderna” de que ele fala possivelmente se tratam de grupos integralistas que passaram a atacar a crescente projeção da pintura modernista, ou, no termo dos detratores, “degenerada”.<sup>424</sup> Numa atitude reativa, Milliet propõe que se produzissem fronteiras rígidas para salvaguardar a arte moderna do que lhe parecia ameaçar: a possibilidade de ser confundida com objetos produzidos por sujeitos dos três grupos sociais que enumera. Com esse intuito, ele aglutina esses grupos no termo “ingênuos”, utilizando Heitor dos Prazeres como exemplo. Como nas descrições de Navarra, ele distingue a produção desses indivíduos daquela realizada pelo que entendia como modernistas por ser realizada por sujeitos desprovidos de intencionalidade em suas ações. Por fim, ele sugere, a partir de diferentes exemplos, uma dicotomia marcadamente hierarquizada entre “nós”, os civilizados, e “eles”, os primitivos.

Considerando outros exemplos presentes em capítulos anteriores do uso dessa terminologia, é evidente que o texto de Milliet não permite dimensionar sua historicidade no contexto da crítica de arte brasileira. Contudo, ele me parece central para entender a constituição de um vocabulário que se tornaria recorrente nos anos seguintes entre sujeitos que passaram a descrever a produção de Prazeres enquanto uma arte de menor qualidade, ou mesmo, defender a interdição de suas obras em exposições de arte – experiência semelhante a que ocorreu com diferentes artistas em outros contextos. Essa foi a posição expressa, por exemplo, na resposta do crítico Geraldo Ferraz ao livro *La Pintura Brasileña Contemporanea*, do crítico de arte argentino Jorge Romero Brest. Após tecer críticas duras sobre o pertencimento racial dos artistas negros presentes no livro de Brest, Ferraz garante não haver negros ou índios “autênticos” no Brasil, mas “destroços degenerados”.<sup>425</sup> Ele conclui dizendo

---

423 MILLIET, Sérgio. *Diferenças ou Analogias?* *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1944, p. 1.

424 COSTA, Helouise. Lasar Segall e a Arte Degenerada: a exposição como campo de disputa política nas décadas de 1930 e 1940. In: *A Arte Degenerada de Lasar Segall - Perseguição à Arte Moderna em tempos de guerra*. São Paulo: Museu Lasar Segall/Museu de Arte Contemporânea da USP, 2018.

425 FERRAZ, Geraldo. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 28 de abril de 1946.

que a produção de Prazeres não poderia ser classificada enquanto expressão de arte, mas enquanto folclore, pois, mesmo havendo qualidade, não seria pintura.

Entre os defensores da obra do pintor e seus detratores, é comum a todos a ignorância sobre a experiência individual de Heitor dos Prazeres. Nas críticas, abundam interpretações que mobilizam uma imaginação etnográfica que havia informado a percepção essencialista dos modernistas parisienses em relação à cultura material que chegava de distantes territórios coloniais.<sup>426</sup>

O crítico de arte Lourival Gomes Machado atenta para esse problema, nas duas páginas dedicadas ao pintor no livro *Retrato da Arte Moderna do Brasil* (1947). Nela, o autor chama a atenção para o caráter urbano das experiências que informavam sua produção: “Heitor dos Prazeres é a primeira investida, no campo da plástica, dessa enorme cultura criada pelos negros das grandes cidades”.<sup>427</sup> Ele descreve detalhes da obra de Prazeres, tais como a forma generosa com que representa a alegria de mulheres e crianças negras, enquanto elementos cujos sentidos seriam inapreensíveis a partir dos códigos compartilhados por pintores e sociólogos brancos. Por fim, conclui num comentário sugerindo que a tendência do sistema de arte, em entender sua obra enquanto representativa de toda uma coletividade, é associada ao seu isolamento em espaços marcados pela ausência de pessoas negras.

Nessa história rápida, deveria, pois, haver um lugar de honra para Heitor dos Prazeres dentre os grandes cabeças de fila. Mas, notemos, não é um cabeça de fila dos pelotões do Modernismo consagrado e vitorioso; parece antes o escoteiro patrulhador de exércitos desconhecidos cujo poderio ninguém presente nem mesmo num esforço de imaginação.<sup>428</sup>

Ao considerar que as interpretações sobre a obra de Prazeres produzidas por críticos de arte informadas por sua experiência em uma sociedade racialmente desigual implicava diretamente na sua falta de acesso aos espaços profissionais das artes, torna-se significativo o fato de que suas obras estiveram presentes em poucas exposições de visibilidade após 1944. A despeito de ter apreendido os protocolos visuais e de produção de sentido do sistema da arte moderna e de estar em contato com círculos intelectuais modernistas desde a década de 1920, quando artistas brancos como Di Cavalcanti, Lasar Segall e Oswaldo Goeldi tornaram-se entusiastas da efervescência cultural da Pequena África.

---

426 ARCHER-STRAW, Pettrine. op. cit.

427 MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

428 Idem.

Esse problema se tornou mote da extensa fotorreportagem “Heitor – entre o pincel e o violão” realizada pelo jornalista Antônio Rangel Bandeira para a revista *O Cruzeiro*, em 11 de janeiro de 1947. Bandeira inicia narrando o caminho entre a fachada do MES e o escritório do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde encontraria Prazeres. Trajeto que é pontuado sempre pela pergunta “quem é Heitor dos Prazeres?”, ressaltando a quebra de expectativa dos funcionários do Ministério ao serem informados sobre quem o jornalista pretendia entrevistar. Após descrever detalhadamente a carreira de Prazeres, ele narra, de modo jocoso, que na ocasião da exposição realizada em Londres, a rainha Elizabeth haveria questionado ao encarregado de negócios do Brasil o mesmo que ouvira nos corredores do Ministério, “Quem é Heitor dos Prazeres?”. A pergunta haveria chegado ao ministro Gustavo Capanema que, após descobrir a identidade do pintor, havia reagido com indiferença. A partir daí, o texto ganha um tom de denúncia, em que associa sua atual insegurança financeira à falta de apoio institucional que o permitisse se dedicar exclusivamente a sua obra após o sucesso com as exposições de 1943 e 1944.<sup>429</sup>



**FIGURA 65:** Antônio Rangel Bandeira (texto); Salomão Scliar (fotografias). Heitor – entre o pincel e o violão. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1936. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

429 BANDEIRA, Antônio Rangel; SCLIAR, Salomão. Heitor – entre o pincel e o violão. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1936.

A forma em que o jornalista constata a invisibilidade de Prazeres ao percorrer os corredores do edifício reafirma a dimensão racial sugerida pela reação do ministro diante da pergunta da rainha. Desse modo, é possível entender essa dimensão no seu processo de profissionalização enquanto constitutiva dos mecanismos que asseguravam a manutenção de seu pertencimento de classe. Nas imagens de Salomão Scliar que se articulava com o texto na fotorreportagem, as telas de Heitor dos Prazeres dividem espaço com retratos seus em diferentes espaços do edifício, sugerindo uma contra-narrativa à dimensão visual do projeto de modernidade que fundou o Ministério.

### **3.4. DE VOLTA À BIENAL**

Ao retomar a recepção da imprensa ao prêmio de 1951, é possível evidenciar uma sensível mudança em relação ao intenso debate desencadeado em 1944 acerca das pinturas de Prazeres. Os raros usos de termos como “primitivo” ou “ingênuo” na cobertura do prêmio podem sugerir uma reavaliação dos essencialismos observados anteriormente. Contudo, visto com mais atenção, o silêncio em relação a sua obra pode ser entendido também enquanto constitutivo de uma rearticulação dos mecanismos locais de hierarquização racial no sistema de arte.

No anúncio oficial da premiação da I Bienal, reproduzido em diversos jornais, foi apresentado o único critério oficial que se tornou público: “Na distribuição dos prêmios o Júri não mediu sacrifícios para consagrar os esforços novos e sinceros”. No mesmo anúncio, era apresentado o grupo de oito homens que formavam o júri, presidido por Lourival Gomes Machado, diretor artístico da mostra. Na sua composição, havia seis integrantes que atuavam como profissionais das artes em seus países, Jorge Romero Brest da Argentina; René d’Harnoncourt, dos Estados Unidos; Emile Langui, da Bélgica; Eric Newton, da Inglaterra; Jan Van As, da Holanda; Jacques Lassaigne, da França; além de dois brasileiros, Sergio Milliet e Tomás Santa Rosa Júnior – sendo esse último, além de ser o único homem negro no júri, era apresentado como “representante dos artistas”.

Em cada ficha de inscrição das obras da mostra, os artistas tinham um espaço livre em que poderiam votar entre seus colegas um “representante” que poderia ocupar uma vaga no júri da exposição. A seleção de Santa Rosa para esse posto não parece ter sido por acaso. Não apenas pela concentração de uma classe artística mais coesa na capital federal ao menos desde

o Estado Novo, mas também pela constante presença do pintor em espaços que foram definidores para a profissionalização das artes.

Santa Rosa nasceu em 1909, na cidade da Paraíba, e transferiu-se para Recife em setembro de 1930, onde assumiu um cargo de contador no Banco do Brasil. Em sua cidade natal, ele havia deixado para trás amigos e seu desejo de ser pintor e poeta. Em 1932, Santa Rosa decidiu partir para a capital federal e tentar ingressar no sistema da arte. Apesar de arriscado, seu movimento ocorria em um momento oportuno. Ele havia acabado de realizar uma exposição em Maceió que suscitou alguns comentários na imprensa. Ao chegar ao Rio de Janeiro, alugou um quarto numa pensão na rua do Catete n. 200, e passou a trabalhar como capista em diferentes editoras, cenógrafo e assistente no ateliê do pintor Candido Portinari. A primeira crítica sobre sua obra foi motivada pela capa do romance *Cacau*, de Jorge Amado, e publicada pelo jornalista Waldemar Cavalcanti na literária *Revista de Ariel*. No texto, o crítico apresenta a ainda curta carreira de Santa Rosa, celebrando seu sucesso na capital federal, “um poeta que mantém sempre a sensibilidade pronta para qualquer tarefa. (...) Santa Rosa é uma vitória improvável de um homem humilde entre os grandes”.<sup>430</sup>

Em 1943, alcançou grande prestígio como cenógrafo ao desenhar a cena da peça “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues, montada pela companhia Os Comediantes. A fama no teatro o levou a se tornar figura central na negociação que viabilizou a estreia da primeira montagem do Teatro Experimental do Negro no prestigioso Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 8 de maio de 1945, com uma montagem de “O Imperador Jones” de Eugene O’Neill.<sup>431</sup> Nos anos seguintes, além de assumir jornadas exaustivas em suas múltiplas atividades, Santa Rosa passou a atuar como crítico de arte e na política institucional tanto das artes plásticas quanto das artes cênicas.

Em julho de 1946, Santa Rosa publicou no jornal *A Manhã* um ensaio em que ele compara a importância desse novo grupo ao impacto da obra de Prazeres nas exposições de arte: “A afirmação da negritude que possibilitou que Heitor dos Prazeres se incorporasse entre os amantes da pintura agora se estabelece dentro desse obra teatral cujo ritmo de continuidade

---

430 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Cavalcanti, Waldemar. “Santa Rosa Junior”. *Revista de Ariel*. Rio de Janeiro: outubro de 1933.

431 Além de apoio político, Santa Rosa foi colaborador do TEN enquanto cenógrafo em seis peças montadas entre 1947 e 1949. Nesse período, em 1948, Santa Rosa assumiu o Departamento de Teatro do recém criado Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sobre a atuação de Santa Rosa como cenógrafo do TEN, ver: VIANA, Fausto Roberto Poço. Tomás Santa Rosa e sua colaboração com o Teatro Experimental do Negro. In: Serroni, JC. et al. (org.). *Catálogo da Mostra dos Estudantes da Quadrienal de Praga*. São Paulo: SP Escola de Teatro, 2023.

produz confiança”.<sup>432</sup> O tom inspirador de Santa Rosa contrasta com a tensão entre críticos de arte motivada pela circulação internacional das obras de Prazeres naquele momento. Contudo, ele parece alinhar-se ao sentimento de determinação compartilhado entre intelectuais negros atuantes na capital federal diante a possibilidade de auto-organização após o final do Estado Novo.

Na medida em que o país começou a caminhar em direção à Assembleia Nacional Constituinte de 1946, intelectuais negros e brancos passaram a disputar o sentido de “democracia racial”. Expressão defendida por negros enquanto um horizonte para se efetivar a cidadania negra no Brasil, a partir do combate no campo legal às experiências de desigualdade, e por brancos enquanto a defesa da manutenção de uma ordem nacional entendida por eles como racialmente harmônica. Após o fracasso dos movimentos negros na constituinte de 1946 em incluir a indistinção de raça e cor no princípio de igualdade, convenções passaram a ser realizadas anualmente por intelectuais negros entre Rio de Janeiro e São Paulo, para a formação de uma agenda política que passou a se difundir de forma cada vez mais ampla.

No I Congresso do Negro Brasileiro de 1950, em que fizeram parte da organização, intelectuais como Edison Carneiro, Alberto Guerreiro Ramos e Abdias do Nascimento, estiveram presentes intelectuais negros e brancos do Brasil, assim como representantes da imprensa negra internacional, como o jornal *Chicago Defender* e a revista *Présence Africaine*.<sup>433</sup> No congresso, foram debatidos uma variedade de temas de interesse das populações negras, sua história e cultura, o acesso à educação e a postos de trabalho.

O projeto UNESCO de relações raciais, anunciado para ser iniciado em 1951 no Brasil, foi objeto de uma comunicação do sociólogo negro Guerreiro Ramos, que o criticou fortemente pela ausência de pesquisadores negros em posições de liderança, assim como por não manifestar sua instrumentalização no combate à desigualdade racial.<sup>434</sup> Também recebeu uma recepção ambígua a recém-redigida lei Afonso Arinos. Apesar de ter sido lida por alguns com entusiasmo, ela foi também vista como pouco sincera e entendida como um instrumento de uma elite branca para apaziguar a opinião pública internacional. Afonso Arinos de Melo

---

432 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Santa Rosa Jr., Tomás. “Teatro de Negros”. Letras e Artes: suplemento de *A Manhã* – 14 de julho de 1946.

433 ALBERTO, Paulina. *Termos da Inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

434 MAIO, Marcos Chor. Guerreiro Ramos interpela a Unesco: ciências sociais, militância e antirracismo. *Cadernos CRH*, v. 28, p.77-90, 2015.

Franco (UDN-MG), seu redator, assim como seu principal defensor na câmara, o então deputado Gilberto Freyre (UDN-PE), eram conhecidos defensores da visão conservadora da ideia de “democracia racial”. A desconfiança se confirmou no seu difícil acesso nos anos seguintes.<sup>435</sup>

A Lei Afonso Arinos foi assinada três meses antes da abertura da I Bienal. Lei cujo debate público que resultou em sua redação foi constituído em torno de situações em que pessoas negras havia sido interditadas de acessar espaços de prestígio de frequência predominantemente branca, restaurantes, hotéis, casas de espetáculo etc., tendo seu estopim o caso ocorrido no ano anterior em que a coreógrafa e antropóloga norte-americana Katherine Dunham havia sido barrada no hotel Esplanada, em São Paulo.<sup>436</sup> É pouco provável que, em uma exposição que receberia chefes de estado e representantes da classe empresarial de algumas dezenas de países, a imprensa e seus organizadores não estivessem apreensivos, assim como que a premiação de Prazeres e as consequentes reações não fossem informadas por esses eventos recentes.

Após participar do processo de premiação, Santa Rosa segredou ao amigo de longa data José Simeão Leal que não deixaria de seguir suas convicções naquele momento: “A coisa é imensa, seu Simeão, obras, obras, obras que doem nos olhos. O pior é o júri de cordialidade. O medo de chocar, de emitir uma opinião, inibe esses jovens ‘sábios’ na arte da vida. Como não sei mesmo viver, vou dizendo as coisas, tentando, pelo menos, salvar a minha opinião”.<sup>437</sup> Apesar de não ter localizado os votos de cada um desses indivíduos, é pouco provável, pelos projetos políticos que se filiava e por suas relações profissionais, que a posição de Santa Rosa não fosse naquele momento em favor de Prazeres. Além de Santa Rosa, é difícil saber que outro membro do júri foi responsável pela premiação de Prazeres. Dentre os oito membros, sabemos que Romero Brest já havia colecionado desafetos no Brasil por incluir Prazeres em seu livro sobre pintura brasileira; já d’Harnoncourt, então diretor do MoMA, havia nos últimos 20 anos engajado-se em experiências institucionais voltadas para a circulação da objetos de arte realizados por grupos sociais não-brancos seja nos Estados Unidos, à frente do

435 CAMPOS, Walter de Oliveira. op. cit.

436 ALBERTO, Paulina, op. cit.; CAMPOS, Walter de Oliveira. A lei Afonso Arinos e a repercussão nos jornais (1950-1952): entre a democracia racial e o racismo velado. Tese (Doutorado em História). Assis: UNESP, 2016.

437 Foi fundamental para a localização deste trecho o trabalho de sistematização das correspondências entre Tomás Santa Rosa e José Simeão Leal depositadas no Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional da Universidade Federal da Paraíba (NDIHR/UFPB), realizada por Rildo Ferreira Coelho da Silva no contexto da pesquisa: Santa Rosa da linha e da cor: o passado presente por meio da escrita autobiográfica. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2018.

Indian Arts and Crafts Board, seja na América Latina, atuando nas relações internacionais do Museum of Modern Art (MoMA), desde 1944.

É pouco provável que o esforço de Santa Rosa não tivesse informado pelos debates sobre desigualdade racial fomentados nos círculos intelectuais que participava. No congresso de 1950, as artes visuais também foram tema de debate. O ator e dramaturgo Abdias do Nascimento lançou as bases do seu Museu de Arte Negra, em resposta às redes profissionais restritivas em relação às pessoas negras nas artes visuais. Iniciativa que não chegou a se institucionalizar, mas se tornou nos anos seguintes uma experiência de colecionismo negro encabeçada por Abdias, trazendo indivíduos sobre a produção de alianças e redes de solidariedade.<sup>438</sup> O pintor negro Wilson Tibério, que também esteve na fundação do TEN, vivia desde 1947, em Paris, onde já circulava nos eventos da revista *Presence Africaine*.

Ao longo desses anos, Prazeres era figura constante em festas e encontros organizados pelos círculos intelectuais que protagonizaram as rearticulações dos movimentos negros no Rio de Janeiro. Prazeres foi um dos músicos convidados na homenagem à cantora lírica norte-americana Dorothy Maynor, organizada pelo TEN e pela Orquestra Afro-Brasileira, em junho de 1947. Em janeiro de 1948, Prazeres foi também convidado a tocar no concurso de beleza negra realizado pelo TEN.<sup>439</sup> Nesses contatos, a experiência de Prazeres enquanto um artista que, ao longo de toda a primeira metade do século XX, negociou sua presença em espaços profissionais ocupados predominantemente por pessoas brancas, não parece insignificante. Na perspectiva dos jovens intelectuais negros que estavam no centro dessas articulações, certamente suas experiências era um arquivo vivo. Percepção presente no texto de Raul Joviano do Amaral, publicado no jornal da imprensa negra paulista *Alvorada*, em setembro de 1947, em que descreve um encontro com Prazeres nas ruas do centro do Rio de Janeiro. Após tecer críticas à desvalorização do pintor no Brasil, apesar do sucesso em Nova York e Londres, ele descreve com entusiasmo sua conversa: “Heitor se mostra em sua plenitude. Ele não fala de sua arte e de seus quadros, de sua pintura. Não por falsa modéstia, mas por convicção da relatividade da fama”.<sup>440</sup>

---

438 MENEZES NETO, Hélio Santos. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: USP, 2018; CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian. Sepúlveda dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 3, p. 174–189, 2019.

439 *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 de junho de 1947. p. 6; *Tribuna Popular*. Rio de Janeiro, 22 de junho de 1947, p. 6; *A Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1948, p. 12.

440 Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Amaral, Raul Joviano do. “Heitor dos Prazeres”. *Alvorada*. São Paulo, 28 de setembro de 1947.

### 3.5. CONCLUSÕES

A partir da análise da recepção do prêmio concedido a “Moenda” na I Bienal, é possível identificar de que forma a tela participou das narrativas produzidas por intelectuais negros do Rio de Janeiro, nos anos de redemocratização. Ao retornar a obra, é possível, a partir de sua trajetória, fazer algumas considerações acerca dos elementos pictóricos da tela. Tanto a tipologia construtiva da casa, como a forma de figurar a cana, são representados de formas semelhantes a outras de suas paisagens suburbanas realizadas no período, que ele localiza nos bairros estendidos ao longo da linha de trem para onde foi deslocada parte da população da capital federal a partir das reformas urbanas. Já a oposição entre o evidente e o encoberto, sugerida pelo olhar dos personagens em direção a porta da casa, parece se posicionar no limiar de outras experiências visuais em que Prazeres aciona mais expressamente elementos oníricos.

Ao considerar essa dimensão de seu trabalho, me parece sugestiva a inesperada semelhança entre seu moinho e as torres de rádio que, nos últimos anos, alteraram a paisagem da capital federal, e que se tornaram centrais nas suas experiências no mundo do trabalho. Ao ocupar espaços de prestígio de predominância branca, seja na sua profissionalização enquanto músico seja enquanto pintor, Prazeres vivenciou um Rio de Janeiro de intensas transformações que, no contexto do pós-abolição, operava uma constante reelaboração dos mecanismos de desigualdade racial que incidiam sobre sua própria vida enquanto homem negro. É possível aferir esse processo tanto no seu afastamento da indústria musical, após o início do Estado Novo, quanto no início do uso constante do termo “primitivo” para referir-se a sua obra, após ele começar a ter uma projeção profissional enquanto pintor. Termo defendido, a partir de argumentos oscilantes, por indivíduos oriundos de uma elite nacional e que me parece pode ser entendido enquanto substituto a inapreensão desses sujeitos aos códigos produzidos em experiências sociais constituídas em espaços de sociabilidade negra. Processo semelhante foi observado por Flávio Gomes sobre a escassez em certas tradições historiográficas de interpretações densas dos projetos políticos, produzidos a partir da perspectiva de sujeitos e coletividades negras.<sup>441</sup>

Considerando o amplo volume documental produzido sobre Heitor dos Prazeres ao longo de sua vida, a análise de sua trajetória é um caminho sólido para entender as

---

441 GOMES, Flávio dos Santos. *Negros e Política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

experiências de artistas negros e negras que atuavam nas frestas institucionais no período. Nesse sentido, acompanhar sua vida junto aos eventos conjunturais em que ele estava implicado apresenta importantes ferramentas para entender outros contextos. Se por um lado, o Rio de Janeiro do período concentrava as condições para que intelectuais negros letrados se organizassem em torno da negociação direta com espaços de poder da capital federal – considerando o maior acesso local a espaços de educação formal e a maior proximidade com o poder –, a Salvador de Agnaldo dos Santos concentrava práticas associativas negras mais comunitárias, mediadas por religiosidades, práticas de divertimento e outras formas de convivialidade cotidiana.

No caso de Prazeres na Bienal, a experiência de aparente tensão em 1951 não impediu que ele participasse, junto com Santa Rosa, da representação brasileira na Bienalle de Veneza do ano seguinte, assim como retornasse a São Paulo para os festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo, realizando apresentações musicais e assinando um dos figurinos do seu balé. Presença que respondia aos tensionamentos protagonizados por organizações negras da sociedade civil daquela cidade, diante do pouco acesso de grupos negros locais na constituição das narrativas de identidade regional que o evento buscava constituir.<sup>442</sup>

---

442 SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Fazer História, Fazer Sentido: Associação Cultural do Negro (1954-1964). *Lua Nova*, v. 85, 2012, p. 227-273. WEINSTEIN, Barbara. *The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2015.

#### 4. ARTE E RAÇA NAS REDES DO PAN-AMERICANISMO

Na Bienal de 1951, Heitor dos Prazeres não era o único artista negro com obras em exposição. Na verdade, a presença de homens e mulheres negras entre os artistas da Bienal foi uma constante nas representações de países do continente americano nas primeiras edições do certame, mesmo que em proporções drasticamente menores às de artistas brancos.

Ao avaliar as correspondências depositadas no arquivo da Bienal de São Paulo referentes ao seu contexto de criação se torna evidente a relevante participação dessa exposição nas rearticulações do sistema de arte a partir da crescente capitalização do mercado de arte em Nova York. Dentre as consequências desse processo, é evidente a produção de novas redes institucionais de circulação e consumo de arte, produzidas em escala continental, onde eram negociados – ainda que de forma desigual em relação às dinâmicas regionais de poder – os termos de profissionalização de artistas e trabalhadores de arte. Nesse processo, é possível identificar diferentes processos de racialização que incidiam sobre sujeitos negros, negociados a partir de percepções locais de raça e de vocabulários produzidos por organismos internacionais após o final da Segunda Guerra Mundial.

Na primeira edição do certame, os Estados Unidos enviaram uma das maiores representações em volume de obras, atrás apenas da França e Itália. Organizada pelo crítico de arte René d'Harnoncourt, que naquele momento era diretor artístico do MoMA, a mostra apresentou uma média de três obras por artista, de um total de 58 homens e mulheres que atuavam em diferentes regiões do país. Dentre esses sujeitos, havia apenas um artista negro, o pintor Jacob Lawrence. A partir da análise dessa presença quase invisível, podemos acompanhar o distanciamento das instituições de arte norte-americanas dos temas sociais que marcaram os projetos do Federal Arts Act em que o pintor se formou, e a emergência da abstração informal que iria se tornar predominante nas instituições de arte daquele país nos anos seguintes.

A análise das negociações das diferentes representações dos países das Américas em que havia artistas negros nos permitem entender de modo mais amplo as variações quanto aos processos de racialização, informadas por variáveis locais. Nesse sentido, três experiências chamam a atenção no contexto de produção de uma política para as artes em escala continental, protagonizada pela seção de artes visuais da Organização dos Estados Americanos (OEA): México, Haiti e Cuba.

Durante a organização da I Bienal, o diretor artístico da exposição, Lourival Gomes Machado, escreveu à Organização dos Estados Americanos para anunciar a nova iniciativa. O contato não era apenas uma ação protocolar, mas estratégica naquele momento. Em 1948, o jornalista colombiano Alberto Lleras Camargo assumiu a presidência da OEA com o compromisso de reorganizar a estrutura da instituição no pós-guerra.<sup>443</sup> Naquele contexto, o crítico de arte cubano José Gómez-Sicre, diretor da recém-criada Seção de Artes Visuais da organização – desmembrada da Divisão de Cooperação Intelectual –, passou a articular projetos modernistas entre instituições por todo o continente.<sup>444</sup> Esses diálogos pude identificar em correspondências depositadas em arquivos de instituições como o Museu de Arte da Bahia e Museu de Arte de São Paulo, ao menos desde 1948.

Gómez-Sicre respondeu a carta de Machado, em 26 de janeiro de 1951, acolhendo calorosamente o projeto da futura Bienal.<sup>445</sup> Enquanto gesto de cooperação, o crítico cubano se comprometeu divulgar a Bienal nas publicações da OEA, além de disponibilizar o arquivo institucional de Arte Latino Americana, afirmando ser esse o mais completo sobre arte dos 20 países membros da Organização.<sup>446</sup>

O crítico cubano enviou uma segunda carta endereçada a Machado, em 2 de março daquele mesmo ano. Nela, Gómez-Sicre lamentava que não haveria meios de atender a solicitação feita por seu interlocutor brasileiro de enviar o conteúdo do arquivo, que só poderia ser acessado *in loco*, mas recomenda vivamente que, dos 20 países representados pela organização, a presença da produção artística do México, Cuba e Haiti seriam incontornáveis

---

443 Na gestão Lleras, a instituição abandonou sua antiga denominação “União Pan-Americana” e assumiu o nome “União dos Estados Americanos”. Contudo, as correspondências referentes a recém-criada seção de artes visuais manteve o antigo nome da instituição.

444 A atuação de Gómez-Sicre diante da Seção de Artes Visuais da OEA foi analisada de forma sistemática em: FOX, Claire F., *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013; WELLEN, Michael Gordon. *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-making at the OAS, 1948-1976*. (Doutorado em História da Arte), University of Texas: Austin, 2012. Análises pontuais sobre sua influência na percepção de “Arte Latino Americana” foram feitas por: COUTO, Maria de Fátima Morethy. “A União Panamericana e a Bienal de São Paulo: a difusão de um conceito de “arte latino-americana” no Brasil dos anos 1950/60”. In: *Arte além da arte: 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*, 2020, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. v. 1. p. 448-455; BERNAL, María Clara; PINI, Ivonne. “José Gómez Sicre and his impact on the OAS’ Visual Arts Unit: for an international Latin American Art”, *ArteLogie: recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique Latine*, n.15, 2020.

445 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00095-00001, Pasta 11-8. Correspondência de José Gómez-Sicre a Lourival Gomes Machado, 26 de janeiro de 1951.

446 O Arquivo de Arte Latino Americana foi um projeto apresentado pela educadora mexicana Concha Romero James, então diretora da Divisão de Cooperação Intelectual, num pedido de financiamento para a Fundação Rockefeller em 1943, e que envolvia a sistematização da documentação acumulada pelo setor desde sua criação, em 1917. Gómez-Sicre foi contratado em 1944 pela OEA como assistente de James na implementação desse projeto. Ver: FOX, Claire F. op. cit.

para o evento.<sup>447</sup> Sugestão que, dado o caráter institucional dessa troca de correspondências, é possível inferir que há nela dados constitutivos de uma agenda da OEA para as artes no continente.

Os desdobramentos da sugestão de Gómez-Sicre são reveladores acerca de diferentes percepções sobre raça que circulavam nas redes do pan-americanismo, em meados do século XX.<sup>448</sup> Sejam elas informadas pelo esforço de sujeitos de elites nacionais na manutenção das doutrinas de *mestisaje* em suas múltiplas interpretações, sejam pelo crescente debate em torno do racismo. Questões que continuamente conformaram as práticas profissionais que incidiam nos artistas negros, na medida em que a relação entre as duas instituições se consolidaram a cada edição da Bienal.

A motivação por trás das sugestão de Gómez-Sicre de ter o México presente na Bienal é a mais evidente dentre as três. A produção artística do México a partir da década de 1920, após o fim dos conflitos da Revolução Mexicana, exerceu forte influência nas práticas profissionais do sistema de arte em escala continental, com prestígio internacional contínuo até o pós-guerra. Apesar do esforço da gestão de Lleras Camargo de “desmexicanizar” a OEA – numa referência do forte impacto do macarthismo na presença na organização de intelectuais ligados à estrutura institucional mexicana –, o prestígio já consolidado da produção daquele país, junto às instituições internacionais de arte, ajudaria na consolidação da nova Bienal.<sup>449</sup>

Em 1950, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera e Rufino Tamayo protagonizaram a comentada primeira representação do país na Bienalle de Veneza, onde Siqueiros havia sido premiado como melhor artista estrangeiro. A motivação quanto a presença do Haiti, apesar de menos evidente, se relacionava com o interesse de Gómez-Sicre em fortalecer experiências de arte que há anos ele apoiava naquele país. Já a presença de Cuba respondia ao intento do crítico em alavancar a rede de artistas de seu país apoiada por ele ao status alcançado pelos mexicanos anos antes. Intento que se desenha a anos, desde seu livro

---

447 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00110-00005, Pasta 13-5. Correspondência de José Gómez-Sicre a Lourival Gomes Machado, 2 de março de 1951.

448 Sobre a forma assumida pelos projetos políticos Pan-Americanos no século XX, ver: FERRERAS, Norberto O. “El Panamericanismo y otras formas de relaciones internacionales en las Américas en las primeras décadas del Siglo XX,” *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 15, 2013, pp. 155-174. Sobre o impacto das redes pan-americanas na constituição das profissões liberais no início do século XX, ver: NOVO, Leonardo Faggion, “O lugar da arquitetura no império da técnica: redes e projetos profissionais nos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos (1920-1930),” *Revista Brasileira de História da Ciência*, v. 11, 2018, pp. 141-154.

449 FOX, Claire F. op. cit.

*Pintura Cubana de Hoy* (1944) e a exposição *Modern Cuban Painters* (1944), realizada no MoMA e com a qual colaborou.<sup>450</sup>

Enquanto no caso do México e do Haiti as negociações levaram à presença de artistas negros nas primeiras Bienais, as representações cubanas foram marcadas pela ausência, questão que pode ser em parte entendida a partir de uma leitura atenta aos textos curatoriais produzidos por Gómez-Sicre a cada edição da mostra. Na primeira Bienal, o crítico promoveu uma visão comemorativa da compreensão cubana da doutrina da *mestizaje*, que ele comparou ao que chama de “dinâmica racial pacífica no Brasil”. Para sustentar sua tese, selecionou um grupo de cinco artistas cubanos brancos – Cundo Bermudez, Mario Carreño, Luis Martínez Pedro, Amelia Peláez e René Portocarrero – cujas obras apresentavam narrativas dos diferentes grupos raciais do país.

Nas edições seguintes da Bienal, Gómez-Sicre transitou lentamente para a abstração geométrica, que já fazia parte de seu programa mais amplo para instituições de arte latino-americanas, ao passo que defendia a continuidade de uma paleta de cores vibrante entre aquela seleção de artistas que, ao longo das edições, teve poucas alterações, mantendo uma predominância constante de artistas brancos.

Ao considerar o lugar das redes do pan-americanismo no contexto de rearticulação do sistema de arte do pós-guerra, é possível identificar as instituições de arte dos Estados Unidos, México e Haiti, assim como do Brasil, assumiram posições estratégicas no continente. O que permite, a partir da análise das relações entre essas instituições, identificar a circulação de formas de racialização que incidiam diretamente sobre artistas negros. Percepções que, como veremos a seguir, foram resultado de tensões políticas no continente.

#### **4.1. JACOB LAWRENCE, UM ARTISTA EDUCADOR**

Quando três de suas obras foram expostas na I Bienal de São Paulo, Jacob Lawrence não era um completo desconhecido para o público brasileiro. Em 5 de outubro de 1946, a *Revista da Semana*, semanário ilustrado editado no Rio de Janeiro, publicou a fotorreportagem “A arte negra nos Estados Unidos”.<sup>451</sup> Na reportagem, foram apresentadas as trajetórias de pintores e escultores negros – todos homens –, que haviam ganhado projeção

<sup>450</sup> Idem.

<sup>451</sup> Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “A arte negra nos Estados Unidos”, *Revista da Semana*, 5 de outubro de 1946.

nas últimas décadas nas instituições de arte dos Estados Unidos. Desse modo, ele apresenta o prestígio alcançado pelo escultor Richard Barthé e do pintor Horace Pippin, além dos contextos de produção dos pintores Jacob Lawrence e Charles White. Ao tratar de Pippin, ele faz uma aproximação curiosa: “Na pintura, um dos artistas que obtém maiores preços é Horace Pippin, um pintor de quadros um pouco ingênuo e um pouco ao jeito dos primitivos, a meio caminho entre o nosso Cardoso Junior e o nosso Heitor dos Prazeres.”<sup>452</sup>



**FIGURA 66:** “A arte negra nos Estados Unidos”, *Revista da Semana*, 5 de outubro de 1946. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

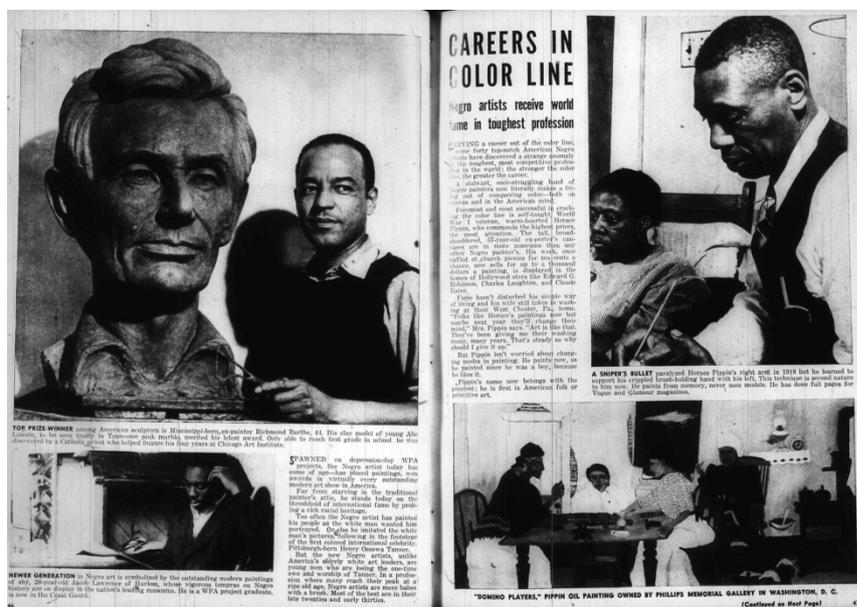
Junto à vida dos artistas, o autor apresenta as condições materiais que viabilizaram sua profissionalização. Ele cita as políticas públicas de financiamento de centros de arte e exposições pelo já extinto Federal Arts Act – política de financiamento de projetos artísticos criada pelo Work Progress Administration, que atuava em diferentes áreas produtivas no combate a recessão econômica durante o New Deal –, e as exposições que nos últimos quinze anos haviam sido realizadas pela fundação privada Harmon Foundation.

O conteúdo da reportagem não era original, mas uma livre tradução de “Careers in colour line”, reportagem publicada em dezembro de 1945, no segundo número da revista ilustrada mensal *Ebony*, recém-lançada no mercado editorial e voltada para um público consumidor negro.<sup>453</sup> Seu título, “carreiras na linha de cor”, faz referência à relação entre o

<sup>452</sup> Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “A arte negra nos Estados Unidos”, *Revista da Semana*, 5 de outubro de 1946.

<sup>453</sup> “Careers in color line: Negro artists receive world fame in toughest profession”. *Ebony*, dezembro de 1945. Agradeço à pesquisadora Anne Monahan por e colocar em contato com esse documento, que foi utilizado por ela em sua pesquisa Horace Pippin: *American Modern* (2020).

marcador de diferenciação racial corrente nos Estados Unidos e sua relação com a profissionalização desses pintores e escultores.



**FIGURA 67:** “Careers in color line: Negro artists receive world fame in toughest profession”. *Ebony*, dezembro de 1945.

A reportagem havia sido motivada por uma exposição, “The negro artist comes of age: a national survey of contemporary American artists”, que viajou os Estados Unidos com obras de 41 artistas, e que foi organizada no Albany Institute of History & Art pelo historiador da arte branco John Davis Hatch Jr. e assistência do professor e artista negro Hale Woodruff.<sup>454</sup> Enquanto que o trânsito de conteúdos entre revistas ilustradas do Brasil e Estados Unidos não era um fenômeno incomum no período, a escolha do tema para a reportagem parece se relacionar diretamente com um acontecimento que aconteceria no Brasil um mês após a reportagem da *Revista da Semana*.

Em novembro de 1946, o empresário Nelson Rockefeller havia feito uma visita ao Brasil para divulgar seu novo projeto, o International Basic Economy Corporation, um fundo de investimento privado criado por ele logo após o seu desligamento do cargo de Secretário de Estado pelo presidente Harry Truman naquele ano e que mirava no sul da América – sobretudo em territórios em que ele tinha relações já consolidadas por seus negócios familiares e ou a partir de sua atuação à frente do Office of the Coordinator of Inter-American

454 LOCKE, Alain; HATCH, John Davis. *The Negro Artist Comes of Age: A National Survey of Contemporary American Artists*. Albany: Albany Institute of History and Art, 1945.

Affairs (1940-1944). Escritório criado em 1940 pelo governo dos Estados Unidos como braço institucional da Política da Boa Vizinhança e desmontado em 1946, com o final da guerra.<sup>455</sup> Durante a viagem, Rockefeller levou consigo um lote de 14 telas a serem doadas a grupos políticos do Rio de Janeiro e São Paulo como incentivo ao que viria se tornar no ano seguinte os Museus de Arte Moderna das duas cidades.<sup>456</sup>

Rockefeller tinha uma relação umbilical com o MoMA. Uma das fundadoras do museu era sua mãe, Abigail Aldrich Rockefeller. Por outro lado, obras de arte faziam parte da diplomacia cultural em contexto continental ao menos desde a época da Política da Boa Vizinhança. As obras que trouxe ao Brasil na viagem foram expostas na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos do Rio de Janeiro – que além de ministrar cursos de inglês em suas diversas sedes, serviram de eixo irradiador projetos e ideias sobre arte que vinham daquele país.<sup>457</sup> Instituição em que, no mês anterior, o artista e crítico Tomás Santa Rosa havia sido empossado como parte do grupo de dez membros da sua Seção de Artes Plásticas.<sup>458</sup> Em São Paulo, as obras foram expostas na sede da Biblioteca Municipal, onde também ocorreu uma reunião de industriários paulistanos junto com Carleton Sprague Smith, diretor de pintura do MoMA, sobre como montar um museu e possíveis cooperações. Após serem novamente expostas, as obras foram doadas em sua totalidade para o grupo de industriários paulistas, contrariando o plano inicial de Rockefeller.

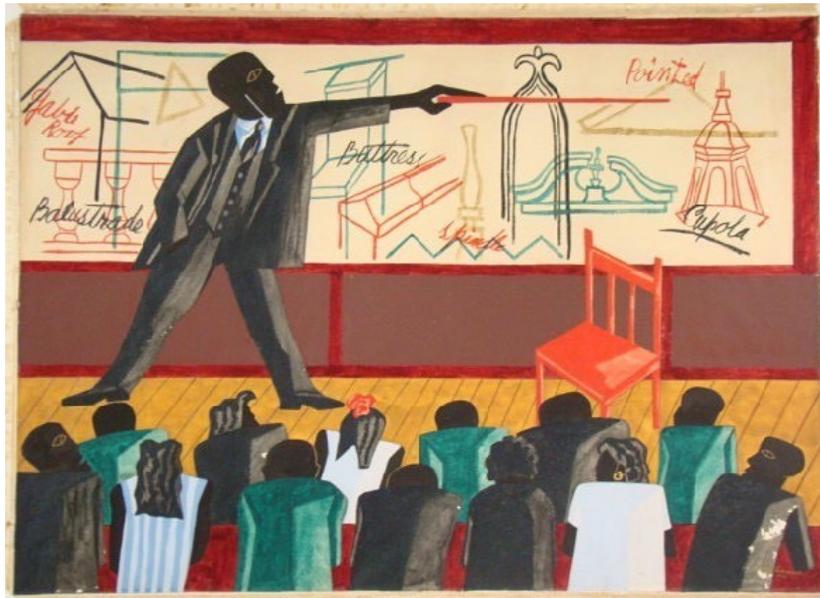
---

455 TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

456 TOLEDO, Carolina R.. A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 23, 2015.

457 FORMIGA, Tarcila Soares. *Instituto Brasil-Estados Unidos: uma experiência no campo artístico carioca*. Mestrado em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

458 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “Letras e Artes”. *A Noite*, 15 de outubro de 1946.



**FIGURA 68:** Jacob Lawrence. “A Aula”, 1946. aquarela sobre papel, 55,4 cm x 76,4 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

No conjunto de obras, havia a pintura feita em têmpera “A aula” (1946), realizada por Jacob Lawrence. Obra que, a princípio, seria doada no Rio de Janeiro.<sup>459</sup> Na tempera, vemos um professor negro ministrando uma aula a um grupo de estudantes igualmente negro, que se perfila no primeiro plano, de costas para o observador, que é incluído também, pela expectativa da continuidade das fileiras, como parte daquela turma. No quadro, vemos elementos do que parece ser uma aula de história da arquitetura. Elementos cuja sinuosidade contrasta com a rigidez das linhas daquele espaço, evidente entre o alinhamento dos objetos e o próprio gesto do professor.

Na época da produção da obra, Lawrence vivia um momento de profundas mudanças em sua vida. Após anos de formação no Harlem Arts Center dirigido pela escultora negra Augusta Savage, Lawrence produziu diversas séries de pinturas que tinham um sentido marcadamente educativo. A primeira sobre o revolucionário haitiano Toussaint l’Overture; seguido de séries sobre as vidas das lideranças negras do seu país, Harriet Tubman (1938-1939) e Fredrick Douglass (1939-1940); e sua Migration Series (1940-1941), sobre o processo de migração em massa de negros norte-americanos das áreas rurais do sul dos Estados Unidos para centros urbanos do norte. Em 1943, Lawrence serviu no exército norte-americano e, de volta no ano seguinte, ele se tornou o primeiro artista negro a ganhar uma exposição individual no MoMA. Em 1945, ele recebeu uma bolsa da Guggenheim Foundation

459 TOLEDO, Carolina R., op. cit.

– ainda rara para pessoas negras –, além de ter se tornado professor da Black Mountain College, prestigiosa escola que, entre as décadas de 1930 e 1950, congregaria artistas de vanguarda na Carolina do Norte, onde realizou sua “A aula”.

No período, as tensões raciais brasileiras eram reconhecidas nos relatórios da política pan-americana. Ainda assim, eram negadas pela imagem pública produzida pelo estado brasileiro por meio do DIP.<sup>460</sup> Imagem essa que se desestabiliza, em diferentes momentos, diante do cotidiano dos profissionais das artes. Seja por exemplo na coreografia “Bahiana” realizada por Katherine Dunham, em 1939, inspirada na figura fascinante de Carmem Miranda enviada pelo Brasil para a Feira Mundial de Nova York. Realizada mais uma década antes de sua fatídica visita a São Paulo, onde foi barrada em seu hotel num ato de racismo. Seja no contato da fotógrafa branca Genevieve Naylor com o Harlem Arts Center, que registrou para o WPA antes de ir passar uma temporada no Rio de Janeiro como atividade da Boa Vizinhança, onde se fascinou pela experiência negra da cidade.<sup>461</sup> Ou ainda no desconcerto do DIP em relação à aproximação do ator negro Grande Otelo com o cineasta norte-americano branco Orson Welles, cujo filme *It’s All True* (1942), também financiado pelas redes da Boa Vizinhança, foi inviabilizado devido ao seu interesse em registrar os conflitos da experiência negra no Brasil.<sup>462</sup>

No caso da doação da obra de Lawrence, o presente poderia soar naquele momento como ambíguo. Por um lado, o pintor se relacionava indiretamente com a doação, visto que a obra foi adquirida por intermédio de uma galeria comercial, o que não permite fazer uma leitura da doação enquanto um comentário do artista ao contexto brasileiro. Por outro, o tema da obra ressoava diretamente um tema que era caro à geração de intelectuais negros contemporâneos à Lawrence no entreguerras: o acesso a educação pela população negra. Tema que estava também nas mentes de militantes negros do Brasil naquele momento de redemocratização. Contudo, o que poderia parecer um aceno àquela agenda, pode possivelmente não ter despertado grande atenção, em meio às outras 13 obras que celebravam a tradição surrealista de artistas europeus exilados nos Estados Unidos e da emergente produção do expressionismo abstrato, que também faziam parte da doação. Produção que,

---

460 TOTA, Antonio Pedro, op. cit.

461 MAUAD, Ana Maria. Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhança. *Anais do Museu Paulista*, v. 22, n.1, 2014.

462 HIRANO, Luis Felipe Kojima. Grande Otelo: um Intérprete do Cinema e do Racismo no Brasil. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.

após o final da Segunda Guerra, viu-se multiplicar nas galerias de arte que abriram aos montes em Nova York.

Esses novos interesses se repetem na representação dos Estados Unidos na I Bienal. No texto de apresentação, publicado no catálogo da mostra, René d'Harnoncourt contextualiza a seleção de obras enquanto parte de um acordo de cooperação entre a instituição que dirigia e o MAM-SP, firmado em novembro do ano anterior. A representação foi organizada naquele ano por Andrew C. Ritchie, chefe do departamento de pintura e escultura do museu, em diálogo com comissões formadas por profissionais de diferentes museus da cidade de Nova York: MoMA, Metropolitan Museum, Whitney Museum e Brooklyn Museum. A seleção das três obras de Lawrence enviadas a I Bienal, *Pedras tumulares*, *Sedação* e *Cortiço*, contrastam com a doação feita no contexto do imediato pós-guerra. Nessa seleção, é evidente o gradual abandono o sentido de didático de transformação da realidade a partir da insurgência contra o racismo, que eram valorizados na obra de Lawrence a partir de pinturas seriadas e da figuração de tema social, que se tornaria cada vez mais escasso nos museus de prestígio norte-americanos nos anos seguintes.



**FIGURA 69:** Jacob Lawrence. “Pedras Tumulares”. 1942. Guache sobre papel, 74 x 53 cm. Coleção The Whitney Museum of American Art.

**FIGURA 70:** Jacob Lawrence. “Sedação”. Caseína sobre papel. 63,5 x 55 cm. Coleção MoMA.

## 4.2. ELIZABETH CATLETT E A CONTENDA MEXICANA

A sugestão de Gómez-Sicre em priorizar o México nos convites para a primeira Bienal revela o grande prestígio do modernismo de estado daquele país nas últimas décadas. Na carta de José Gómez-Sicre, de 2 de março, ele sugere a Lourival Gomes Machado que fosse contatado para organizar a representação do país o então diretor do Palacio de Bellas Artes do México, Fernando Gamboa.<sup>463</sup> O contato foi entremeado de silêncios e demoras, como revelou Francisco Matarazzo Sobrinho, diretor do MAM-SP, ao médico e colecionador de arte mexicano Álvor Carrillo Gil e ao pintor David Alfaro Siqueiros, em cartas remetidas pouco mais de trinta dias antes da abertura da exposição.<sup>464</sup> Nas missivas, Matarazzo reclama da dificuldade de contactar Gamboa, e agradece a oferta de Carrillo Gil de disponibilizar sua coleção para ser exposta, apesar de não haver tempo hábil para organizar a representação a partir dela. Decisão que certamente não havia sido fácil, pois a coleção de Gil tinha se tornado, com a mediação do então diretor do Palácio de Belas Artes, uma vitrine do legado da arte oficial produzida no seu país.

O México só teve sua primeira representação na Bienal de 1953. Naquele ano, o edifício provisório construído no Belvedere do Trianon iria ser substituído por dois dos edifícios do conjunto projetado por Oscar Niemeyer para os festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo no Parque Ibirapuera. A II Bienal foi a primeira atividade dos festejos, realizada no último mês do ano anterior à festa. No Palácio das Nações, seriam acolhidas as representações da Europa, África, Ásia e Oceânia. A exposição do pintor Pablo Picasso e sua tela *Guernica* na representação francesa contribuiria para o prestígio da mostra. Já o Palácio dos Estados abrigaria a produção dos países das Américas. Nesse segundo edifício, as obras dos “*los tres grandes*” mexicanos – os muralistas David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco – ocuparia as três salas centrais, formando um grande eixo articulador das demais representações do continente.

Nesse ano, o esforço diplomático para garantir a presença do México na exposição foi desproporcional em relação à maior parte dos outros países. O primeiro contato oficial foi feito em 11 de setembro de 1952. Na correspondência escrita por Matarazzo Sobrinho a

---

463 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00095-00001, Pasta 11-8. Correspondência de José Gómez-Sicre a Lourival Gomes Machado, 26 de janeiro de 1951.

464 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00152-00022, Pasta 18-3. Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho a David Alfaro Siqueiros, 11 de setembro de 1951.

Fernando Gamboa, ele relembra a ausência do México na exposição anterior e diz que faz questão da presença do país nessa edição do certame, chegando a convidar Gamboa a integrar o júri.<sup>465</sup> A negociação foi atrasada por pouco mais de quatro meses, pois, como é possível inferir por diferentes cartas, Gamboa estava acompanhando a exposição de peças arqueológicas mexicanas em exposição em Londres, Estocolmo e Paris. Em 27 de janeiro de 1953, Carrillo Gil escreveu a Profilli informando o retorno de Gamboa da Europa. Contudo, ele havia sido substituído no Palacio de Bellas Artes pelo escritor Andrés Iduarte, que havia passado as últimas duas décadas nos Estados Unidos.<sup>466</sup> Segundo Gil, a pouca experiência de Iduarte com as instituições públicas do México poderiam atrasar a continuidade das negociações.

Após a notícia, Matarazzo passou a mobilizar o corpo diplomático brasileiro para consolidar as negociações e começou a escrever com mais frequência a Alencastro Guimarães, embaixador do Brasil no México e a escultora Maria Martins – que era parte da representação brasileira em Washington como esposa do embaixador Carlos Martins Pereira e Souza. A posição de Martins em Washington foi fundamental para as negociações. Nos Estados Unidos, ela poderia facilmente encontrar Gómez-Sicre para garantir que ele interviesse junto às instituições culturais mexicanas. Ela também visitou a Knoedler Gallery, em Nova York, que eventualmente poderia emprestar algumas obras de Rufino Tamayo, caso as negociações no México não saíssem como o esperado.<sup>467</sup> Na Cidade do México, Martins visitou Álvaro Carrillo Gil e o presidente mexicano Adolfo Ruiz Cortines, para lembrá-los do grande interesse da Bienal em receber a representação nacional do México. Em uma carta a Matarazzo, Alencastro Guimarães informou que Martins fora muito bem recebida pelos profissionais de arte locais.<sup>468</sup> Um último esforço diplomático feito por Maria Martins foi escrever a Alzira Vargas, filha do então presidente do Brasil, pedindo que intercedesse diretamente com o presidente do México durante a viagem que faria àquele país.<sup>469</sup>

---

465 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00486-00016, Pasta 56-3. Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho a Fernando Gamboa, 11 de setembro de 1952.

466 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00454-00020, Pasta 52-7. Correspondência de Álvaro Carrillo Gil a Arturo Profilli, 27 de janeiro de 1953.

467 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00454-00026, Pasta 52-7. Correspondência de Arturo Profilli a Knoedler, 8 de maio de 1953.

468 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00486-00026, Pasta 56-3. Correspondência de Arturo Profilli a Knoedler, 8 de maio de 1953.

469 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00454-00029, Pasta 52-7. Correspondência de Arturo Profilli a Álvaro Carrillo Gil, 22 de maio de 1953.

Na volumosa sequência de correspondências, parecia que as negociações estavam indo bem. Contudo, em uma missiva enviada por Profili a Gil, em 7 de maio de 1953, o secretário geral da Bienal dá indícios de que não havia um entendimento comum entre os artistas e profissionais mexicanos em relação àquela representação. Após pedir que Gil assegure a participação dos “*los tres grandes*”, referindo-se aos prestigiosos muralistas, ele afirma:

Quero, enfim informar-lhe que elementos de destaque esquerdistas, do nosso ambiente artístico, declararam vistosamente, através da imprensa que, afim de boicotar uma manifestação de “decadente capitalismo” como parecem ser as Bienais, eles interviriam junto aos “mestres” mexicanos para que eles não enviassem nada para a Bienal de São Paulo. É evidente que estes “exploits” não passam de explorações arbitrarias.<sup>470</sup>

As cartas se tornam mais esparsas nas semanas seguintes, até que, em 6 de julho de 1953, Profili escreve novamente a Gil pedindo uma posicionamento do mexicano. Dessa vez, Profili relembra uma conversa em que o colecionador tinha mencionado a “intransigência política” de determinados artistas, e afirma esperar que esse fator não impossibilitasse a representação do país na Bienal.<sup>471</sup>

O desfecho da negociação parece ter ficado claro apenas no momento em que as obras mexicanas foram enviadas a São Paulo. No lugar dos muralistas, as autoridades mexicanas enviaram uma série de 56 gravuras contemporâneas, de artistas do Taller de Gráfica Popular, criado em 1937 para a produção de impressos alinhados com os valores da Revolução Mexicana e com intensa atuação nas décadas seguintes na produção de imagens com comentários políticos.<sup>472</sup> Obras que foram exibidas junto com 22 pinturas de Tamayo emprestadas da Knoedler Gallery. As cartas não deixam evidente o motivo exato das obras dos muralistas não terem sido enviadas. No entanto, é provável que as tensões herdadas da “desmexicanização” da OEA tenha se somado a uma desconfiança de longa data entre Siqueiros e Gómez-Sicre, sobre a qual a organização da Bienal parecia estar alheia.

Ao tentar embarcar aos Estados Unidos em 1944 num vôo com escala em Cuba, Siqueiros teve sua entrada negada no país após ser acusado de participar de uma tentativa de assassinato contra Leon Trótski. O pintor teve que se estabelecer em Havana para resolver a

470 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00454-00025, Pasta 52-7. Correspondência de Arturo Profili a Álvar Carrillo Gil, 7 de maio de 1953.

471 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00454-00030, Pasta 52-7. Correspondência de Arturo Profili a Álvar Carrillo Gil, 6 de julho de 1953.

472 SMITH, Stephanie J. *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017.

situação. Lá, Siqueiros travou embates com Gómez-Sicre acerca das expectativas sobre a identidade profissional dos artistas. Enquanto o pintor mexicano atuava naquele momento na articulação de artistas no apoio ao antifascismo na Espanha, o crítico cubano defendia a isenção política dos artistas.<sup>473</sup>

Há no arquivo da Bienal ao menos um indício do processo que levou à seleção das obras do Taller pelas autoridades mexicanas. Em uma correspondência enviada por Profili a Gil, em 7 de maio de 1953 – a mesma em que defende-se da possível filiação ao “decadente capitalismo” – ele afirma que a Bienal foi contatada por uma “uma jovem e linda gravadora” do México que representava um grupo de jovens gravuristas indicado por Siqueiros.<sup>474</sup> É possível que a tal “gravadora” tenha sido uma das seis mulheres entre os 20 artistas do Taller que enviaram suas obras para São Paulo.

Não é improvável que essa gravadora fosse a norte-americana Elizabeth Catlett, esposa do pintor Charles White. O casal morava na casa de Siqueiros desde que se mudaram para a Cidade do México, em 1946. Eles emigraram dos Estados Unidos em razão direta da crescente escassez de recursos para artistas afro-americanos após o fim do Federal Arts Act.<sup>475</sup> Tanto Catlett quanto White vinham de uma experiência de formação no South Side Community Art Center, em Chicago, e tiveram uma considerável projeção em suas carreiras após a exposição *American Negro Exhibition*, realizada em 1939 naquela cidade, em comemoração aos 75 anos da abolição da escravidão nos Estados Unidos. Assim como o Harlem Arts Center, o centro onde estudou Catlett e White e a exposição de artistas negros eram projetos financiados pelo Federal Arts Act.

---

473 FOX, op. cit.

474 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00454-00025, Pasta 52-7. Correspondência de Arturo Profili a Álvaro Carrillo Gil, 7 de maio de 1953.

475 A trajetória de Catlett nos México é analisada em detalhes em: SCHREIBER, Rebecca M.. *Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.



**FIGURA 71:** Elizabeth Catlett. “Rafaela”. litografia sobre papel, 23 x 15 cm.

**FIGURA 72:** Elizabeth Catlett. “Colheitadeira de algodão”. linótipo sobre papel, 42 x 43 cm.

**FIGURA 73:** Elizabeth Catlett. “Camareira negra”, litografia sobre papel, 52 x 30 cm.

Catlett não foi a primeira mulher negra na Bienal, já que a edição anterior exibiu obras de Elzire Mallebranche da delegação haitiana. Ainda assim, ela era possivelmente a única mulher negra em 1953. Dentre as obras enviadas por Catlett a São Paulo, estava duas litografias e uma linotipia: “Rafaela”, “Colheitadeira de Algodão” e “Camareira negra”.<sup>476</sup> A primeira é o retrato de uma jovem, aparentemente de origem indígena, que pode ser inspirada nas observações de Catlett sobre a vida cotidiana na Cidade do México. Essa é a única das três em que a personagem – todas mulheres – é nomeada. As duas seguintes retratam mulheres negras anônimas em atividades laborais. Ao retratar ocupações historicamente impostas às mulheres negras nos Estados Unidos, Catlett faz uma crítica explícita de como o racismo e o sexismo foram fatores impeditivos da mobilidade social em seu país. Experiência que se repetiu de modo semelhante em outros territórios da diáspora africana nas Américas, sendo compartilhada de forma extensiva por mulheres negras brasileiras, fazendo ressoar naquele espaço de circulação majoritariamente branco o incômodo da artista, e rompendo o pacto do cubo branco que previa que o espaço expositivo mantivesse sentidos extremamente controlados.<sup>477</sup>

No caso de “Camareira negra”, há ainda uma franca similitude das feições da personagem com as de Ella Watson, trabalhadora da limpeza fotografada pelo fotógrafo negro

476 Os títulos aqui se referem aos presentes no catálogo na exposição. Essas obras tiveram diferentes títulos em tiragens realizadas ao longo da carreira da artista.

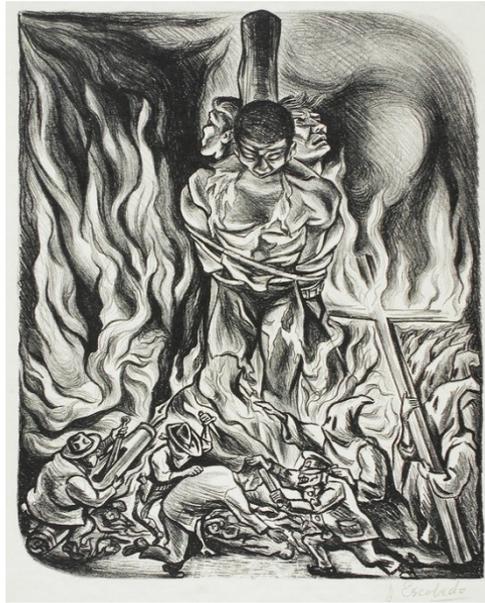
477 A referência aqui ao Pacto da Branquitude (2022) de Cida Bento é feita em diálogo com a crítica feita por Igor Simões acerca da dimensão racializada da ideia de Cubo Branco enquanto dispositivo das instituições modernistas de arte em seu ensaio “Todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e história da arte brasileira” (2021).

Gordon Parks, em 1942, em uma série sobre a única trabalhadora negra da Casa Branca, também financiada pela WPA, por meio da Farm Security Administration. Apesar de não poder comprovar qualquer relação direta entre as contextos de produção das duas imagens, há certamente entre elas uma cultura política compartilhada, interessada em avaliar a situação dos trabalhadores negros daquele país no período, uma questão que, assim como “A Aula” de Jacob Lawrence, eram temas caros a intelectuais negros brasileiros.



**FIGURA 74:** Gordon Parks. “American Gothic, Washington, D.C., 1942”. negativo 35mm, 1942. Gordon Parks Foundation.

As obras de Cattlet nos revelam o esforço de continuidade das redes transnacionais mediadas por solidariedade de classe e raça, assim como o franco diálogo na produção de uma cultura política anti-hegemônica que colocava em questão as doutrinas raciais nacionalistas. Esforço presente também na litografia *Discriminação* de Jesus Escobedo, exposta junto às obras de Catlett na Bienal.



**FIGURA 75:** Jesus Escobedo. “Discriminação”, litografia sobre papel, 38x29 cm.

A forma como o gravador figura os corpos atléticos de homens de diferentes grupos raciais em escala monumental evoca a prática muralista e as convenções visuais do discurso da *mestizaje* triunfante, em que a composição racial do continente era celebrada de forma a apaziguar qualquer conflito ou desigualdade dessa natureza. No entanto, Escobedo sugere o fracasso desse discurso, ao chamar a atenção para a vivência do racismo, apresentando esses sujeitos ardendo em uma pira e sendo vítimas de diversas violências. Por outro lado – diferente de Catlett – ao equiparar as experiências de diferentes grupos com a representação que seriam vítimas do racismo, o trabalho sugere uma maior afinidade com um discurso institucional sobre o tema, mediado por organismos internacionais e capitaneado pela “Carta das Raças” (1950) da Unesco.

Os três muralistas do México representaram o país somente na terceira Bienal, com obras do acervo particular de Álvaro Carrillo Gil. Nesse momento, a presença das obras dos “*los tres grandes*” foi instrumentalizada como parte de um poderoso mecanismo de silenciamento mobilizado pela organização da Bienal e pelas autoridades mexicanas em relação às obras que, dois anos antes, havia alertado sobre questões ligadas a desigualdades de raça e gênero nas Américas do pós-guerra. No texto do catálogo escrito por Carrillo Gil, ele minimizou a presença do Taller na exposição anterior e apresentou a presença dos muralistas

como a primeira apresentação da “esplêndida” arte mexicana em São Paulo. Na imprensa, a exposição de 1955 foi descrita como a primeira representação mexicana na Bienal.

### 4.3. NOTÍCIAS DO HAITI

Na carta de José Gómez-Sicre em resposta ao primeiro contato de Lourival Gomes Machado, o crítico cubano sugeriu que fossem contatados o Centre d’Art e o Foyer des Arts Plastiques (FAP) para articular a representação haitiana da primeira Bienal.<sup>478</sup> Oliveiros Ferreira – secretário de relações públicas da mostra – entrou em contato com as duas instituições. No conjunto de correspondências enviadas pela organização da mostra, é possível localizar cartas idênticas, enviadas em 9 de março de 1951, ao Centre e ao Foyer, como Gómez-Sicre havia sugerido.<sup>479</sup> Na mensagem, as instituições foram informadas que, caso tivessem interesse em participar do certame, deveriam entrar em contato com as autoridades de estado responsáveis para formalizar a representação.

Max Pinchinat, pintor e diretor do Foyer, deu um retorno célere a essa primeira mensagem. Em sua correspondência, enviada 12 dias após a carta de Ferreira ter sido postada em São Paulo, ele confirmou a participação de obras da instituição na I Bienal, e informou já ter comunicado Camille Llhérisson, Secretário de Educação Nacional do Haiti.<sup>480</sup> O retorno rápido de Pinchinat foi acolhido com empolgação por Ferreira: “Recebemos com grande satisfação a sua carta de 21 de março e a notícia de que o Governo do Haiti está profundamente interessado em estar representado na 1ª Bienal de São Paulo, podendo assim exibir ao lado de pintores europeus e americanos sua arte moderna já bem conhecida”.<sup>481</sup>

Após essa primeira resposta positiva, os organizadores da exposição passaram a considerar a representação haitiana como já definida. Desse modo, a posterior resposta do Centre d’Art, também manifestando seu interesse em enviar as obras de seus artistas a São

---

478 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00095-00001, Pasta 11-8. Correspondência de José Gómez-Sicre a Lourival Gomes Machado, 26 de janeiro de 1951.

479 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00173-00025, Pasta 20-7. Correspondência de Oliveiros Ferreira a Max Pinchinat, 9 de março de 1951.

480 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00173-00026, Pasta 20-7. Correspondência de Max Pinchinat a Oliveiros Ferreira, 21 de março de 1951.

481 “*Nous avons reçu avec beaucoup de plaisir votre lettre du 21 mars et la nouvelle que le Gouvernement d’Haiti est vivement intéressé à se faire représenter à la Ière Biennale de São Paulo, pouvant, ainsi, exposer à côté de peintres européens et américains son art moderne déjà bien connue*”. (tradução minha). Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00173-00029, Pasta 20-7. Correspondência de Oliveiros Ferreira a Max Pinchinat, 10 de abril de 1951.

Paulo, foi seguida de uma mensagem da Bienal informando que a mostra de seu país estaria a cargo do outro grupo.<sup>482</sup> Para a mostra, o Foyer des Arts Plastiques enviou um conjunto de vinte e quatro obras produzidas por dezoito artistas associados.<sup>483</sup> Um grupo emergente de vanguarda, estabelecido em Porto Príncipe. Enquanto a presença do *Foyer* foi possivelmente uma das primeiras mostras internacionais realizadas pelo grupo – que havia sido fundado no ano anterior – a ausência do Centre d’Art se tornou o primeiro de uma sequência de mal-entendidos que produziu um sentimento de animosidade na organização das representações haitianas por anos.

O reconhecimento internacional alcançado pelo Centre d’Art desde a sua criação em 1944 parece ser central para compreender a sugestão de Gómez-Sicre em relação à presença do Haiti. O Centre havia sido fundado em Porto Príncipe pelo aquarelista e professor de inglês norte-americano DeWitt Peters, dois anos após sua chegada na ilha. Com a justificativa de evitar ser enviado à Europa como parte da atuação norte-americana na Segunda Guerra Mundial, Peters juntou-se aos professores de inglês que aportaram no Haiti para colaborar com os esforços de aproximação entre os dois países, ligado à Política de Boa Vizinhança.<sup>484</sup> Durante seus primeiros anos, o Centre angariou um número notável de apoiadores ligados ao modernismo internacional. Foi o caso do próprio Gómez-Sicre, que visitou Porto Príncipe em 1944 como diretor de exposições da Institución Hispanocubana de Cultura, sediada em Havana, para realizar uma exposição da pintura modernista cubana na sede do Centre d’Art.<sup>485</sup> Também em 1944, o centro recebeu a visita de René d’Harnoncourt, que garantiu, a partir do diálogo com Peters, a aquisição da primeira obra haitiana que seria incorporada à coleção do MoMA, *Briga de Galos* (1940), de René Vincent.<sup>486</sup>

Em 1945, foi a vez do pintor afro-cubano Wilfredo Lam passar pela ilha, onde realizou uma exposição individual no Centre.<sup>487</sup> Já em janeiro de 1946, o escritor surrealista francês

482 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00175-00059, Pasta 20-9. Correspondência de Oliveiros Ferreira a DeWitt Peters, 21 de maio de 1951.

483 Os artistas que enviaram obras foram: Dieudonné L. Cedor, Spencer Despas, Dènis Emile, Joseph Eustache, Renè Exume, Enguerrand Gourgue, Luckner Lazard, Joseph Jacob, Alexandre Jeanty, Emmanuel Jolicoeur, Luckner Lazard, Gabriel Leveque, Lusimons Merelus, Max L. Pinchinat, Elzire Mallebranche Pinchinat, Denis Vergin, Spencer Despas e Lucien Price.

484 VERNA, Chantalle F. *Haiti and the Uses of America: Post-US Occupation Promises*. New Jersey: Rutgers University Press, 2017.

485 FOX, op. cit.

486 Dansie, Marta; Dardashti, Abigail L., “Notes to the Archive: MoMA and the Internationalization of Haitian Painting, 1942-1948”, *Post – Notes on modern and contemporary art around the globe*, 3 de janeiro de 2018.

487 SIMS, Lowery Stokes, “Surrealism in the Caribbean: The Art and Politics of Liberation at the Crossroads of the World,” in: Deborah Cullen e Elvis Fuentes (org.), *Caribbean: Art at the Crossroads of the World*. New

André Breton, que posteriormente atuou na popularização em seu país da pintura haitiana, associando o nome do pintor Hector Hippolyte ao movimento surrealista.<sup>488</sup> Esses contatos impulsionaram a rápida presença nos anos seguintes de obras de pintores ligados ao Centre d'Art em espaços de exposição dos Estados Unidos e da França.

Em contraste, o Foyer des Arts Plastiques foi criado em 1950 como um grupo dissidente do Centre d'Art, formado por sujeitos insatisfeitos com o excesso de ingerência de interesses estrangeiros no sistema de arte local. Sua criação foi marcadamente inspirada na estética e retórica do indigenismo haitiano, movimento que, anos antes, fora uma referência na resistência à ocupação militar norte-americana na ilha, entre 1915 e 1934, e na denúncia de sua dimensão racista. Com a valorização de expressões culturais locais e novas interpretações da tradição de narrativas de emancipação negra na ilha que remontam a Revolução Haitiana, o movimento da década de 1930 ganhou força na literatura, após a publicação do livro *Ainsi Parle l'Oncle* (1928) e da edição da revista *Revue Indigène* (1927-1928) pelo antropólogo haitiano Jean Price-Mars e o fortalecimento de sua atuação política.<sup>489</sup> Em sua expressão nas artes visuais, esse movimento se desenvolveu com significativas relações de troca estabelecidas com artistas afro-americanos.<sup>490</sup>

Certamente a ausência do Centre d'Art na primeira Bienal gerou comentários entre os críticos que esperavam ver as obras do grupo há anos consolidado nas redes do modernismo internacional. Em um balanço feito por correspondência com a OEA sobre a participação dos países do continente na primeira edição da mostra, o Museu de Arte Moderna revelou seu descontentamento com a representação daquele país. Na carta, a continuidade da participação do país nas próximas edições é colocada em questão: “Haiti: Eu sei que eles estão interessados, mas eu não sei, até quando? Nós gostaríamos de ter seus primitivos. Mas os de verdade” (grifos do original).<sup>491</sup> Nesse breve comentário, a ênfase dada à expectativa diante da produção haitiana de ver os “autênticos primitivos” ressoava um dos múltiplos sentidos

---

York: El Museo del Barrio; New Haven: Yale University Press, 2012.

488 GEIS, Terri. “Myth, History and Repetition: André Breton and Vodou in Haiti”. *South Central Review*, v. 32, n. 1, 2015, pp. 56-75.

489 Sobre os debates intelectuais em torno do movimento indigenista haitiano, ver: DÉUS, Frantz Rousseau. “The construction of identity in Haitian indigenism and the post-colonial debate”, *Vibrant*, v.17 (2020): 1-17.

490 Sobre as relações de troca entre artistas Afro-Americanos e haitianos no modernismo, ver: THOMPSON, Krista A., “Preoccupied with Haiti: The Dream of Diaspora in African American Art, 1915-1942”, *American Art*, v. 21, n. 3 (2007): 74-97; TWA, Lindsay J., *Visualizing Haiti in U.S. Culture, 1910-1950*. London and New York: Routledge, 2016.

491 “Haiti: I know that they are interested but I don't know, how far? We should like to have their primitives. But the real ones.” (tradução minha). Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00173-00029, Pasta 20-7. Correspondência de Oliveiros Silveira a Max Pinchinat, 10 de abril de 1951.

assumidos pela expressão no sistema de arte: a constante naturalização de que grupos raciais subalternizados deveriam ter suas presenças nas instituições de arte sempre tuteladas, assim como a manutenção das narrativas associadas à produção artística desses grupos controladas por mediadores.

Para garantir a presença dos artistas do Centre d'Art na segunda edição da Bienal, a organização enviou o convite exclusivamente para a instituição dirigida por Peters. Dessa vez, o convite foi encaminhado para o Centre, numa correspondência enviada em 24 de março de 1953, após o contato prévio com as autoridades consulares dos dois países.<sup>492</sup> Esse procedimento demonstra um gradual alinhamento da organização da Bienal com os protocolos das relações internacionais vigentes. A primeira resposta do Centre d'Art ao convite ocorreu em 9 de maio de 1953. Na carta, Jansen Saley – diretor interino – confirmou o interesse da instituição em participar.<sup>493</sup> Na mesma correspondência, porém, ele revelou que o custeio do envio das obras seria um entrave para a participação. Questão indicada por ele, que iria tentar negociar junto ao governo haitiano e a OEA.

Esse tema já havia se tornado um ponto de conflito daquela representação nacional no certame anterior. Na I Bienal, as obras do Foyer enviadas a São Paulo havia sido postadas de volta a Porto Príncipe com a verba oriunda da venda de uma das obras presentes na mostra, *Marchand de poissons*, de Luckner Lazard – comprada por uma funcionária do serviço diplomático dos Estados Unidos no Brasil.<sup>494</sup> Já na II Bienal, a questão logística desencadeou uma tensão entre o Museu e o escritório de Gómez-Sicre. Sem apoio institucional, o Centre inscreveu oito obras no certame, um número considerado por eles como limitado. A entrega na embaixada do Brasil em Porto Príncipe foi planejada. Contudo, o Centre d'Art escreveu à Bienal pouco antes da exposição dizendo, sem qualquer justificativa, que a instituição havia desistido da participação.<sup>495</sup> Em uma carta enviada a Gómez-Sicre, em 1957, Peters comenta

---

492 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00466-00005, Pasta 51-4. Correspondência de Arturo Profili para Dewitt Peters, 24 de março de 1953.

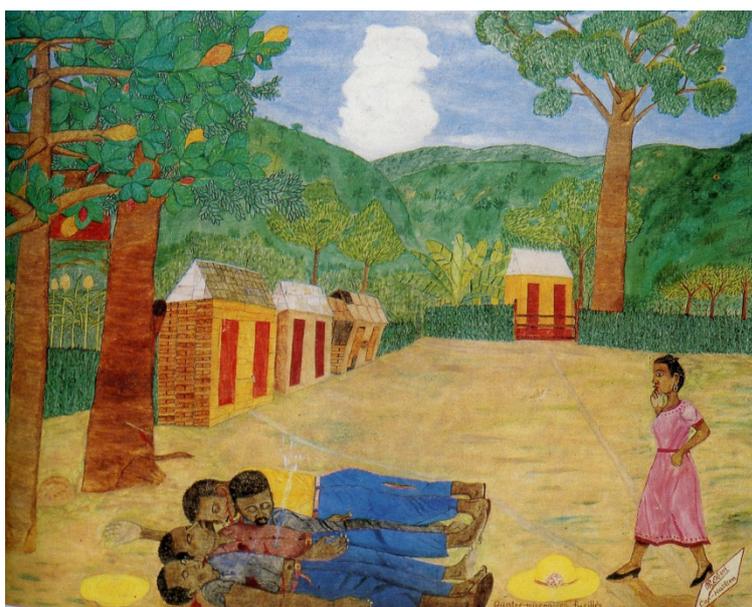
493 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00466-00006, Pasta 51-4. Correspondência de Arturo Profili para Dewitt Peters, 24 de março de 1953.

494 Nas primeiras edições da Bienal, a falta de acesso à logística de transporte das obras era uma questão central para muitas das representações nacionais, sobretudo, para aquelas localizadas no Sul Global. Experiências semelhantes foram observadas por Luciana Ribeiro nas representações do continente africano em, RIBEIRO; Luciana. “Modernismos Africanos nas Bienais de São Paulo (1951-1961)” Mestrado em História da Arte, Universidade Federal de São Paulo, 2019.

495 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00550-00013, Pasta 63-6. Correspondência de Arturo Profili para Dewitt Peters, 24 de março de 1953.

ainda de outro acontecimento ocorrido na III Bienal. Naquele ano, ele havia decidido entregar as obras ao consulado brasileiro, mas elas haviam sido perdidas no traslado.

As obras do Centre d'Art foram finalmente expostas em São Paulo, na IV Bienal, em 1957. Após o envio do convite, os organizadores da exposição pediram reiteradamente a Gómez-Sicre que ele intermediasse a negociação. Já Peters segredava ao crítico cubano sua extrema desconfiança com o museu de São Paulo.<sup>496</sup> O problema foi resolvido da seguinte forma: pouco antes da Bienal, Peters estava em Washington com um lote de obras a serem expostas na cidade. Gómez-Sicre persuadiu Peters a fazer uma pequena seleção de obras para enviar a São Paulo, com transporte garantido pela OEA.<sup>497</sup> Naquele ano, o público da Bienal pôde ver 10 pinturas de Gabriel Alix, Wilson Bigaud, Préfète Duffaut, Hector Hyppolite, André Normil, Philomé Obin, Seneque Obin, Fernand Pierre e Louverture Poisson.



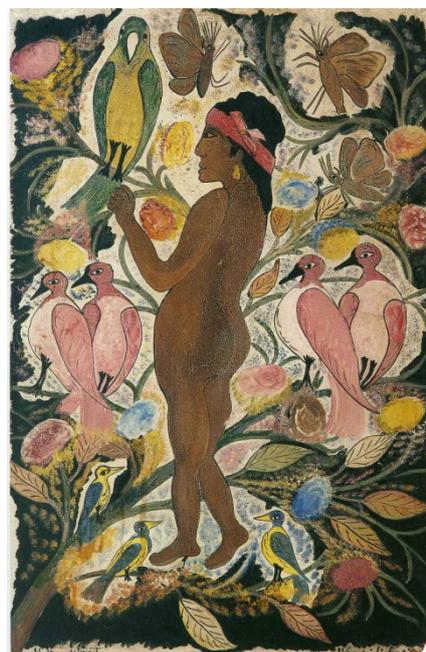
**FIGURA 76:** Philomé Obin. Quatro Vítimas Inocentes. 1957. Óleo sobre madeira. 61 x 76 cm. Coleção do Musee d'Art Haitien du College St Pierre.

496 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-00941-00009, Pasta 107-9. Correspondência de José Gómez-Sicre para Arturo Profili, 8 de março de 1957.

497 Arquivo Histórico Wanda Svevo. 01-01043-00021, Pasta 119-6. Correspondência de José Gómez-Sicre para Arturo Profili, 15 de julho de 1957.



**FIGURA 77:** Hector Hyppolite. “Anjo Azul”. 1947. Óleo sobre papel cartão. 64x65cm. Coleção do Musee d'Art Haitien du College St Pierre.



**FIGURA 78:** Hector Hyppolite. “Composição”. 1948. Óleo sobre papel cartão. 86x67cm. Coleção do Musee d'Art Haitien du College St Pierre.

Diante da profusão de obras das 43 representações nacionais da IV Bienal, é possível que a primeira participação dos artistas do Centre d'Art de Porto Príncipe tenha passado despercebido por parte do público. No nicho referente às obras do Haiti, posicionado entre as representações da Bolívia e da Argentina, um visitante mais atento ou interessado na arte daquele país, possivelmente se viu perplexo diante da violência explícita da obra “Quatro vítimas inocentes” de Philomé Obin ou ainda, se demorou nas composições luxuriantes de “Anjo Azul” e “Composição” de Hector Hypollite. Obras que, de diferentes maneiras, tencionam as expectativas em torno dos “autênticos primitivos” esperados nos anos anteriores.

Philomé Obin fez parte da primeira geração de pintores do Centre d'Art e teve sua trajetória profissional atravessada pelos processos de internacionalização da pintura haitiana. Ao receber a notícia da abertura do espaço de arte em Porto Príncipe, Obin enviou um presente para a instituição, a pintura “Visita do presidente F.D. Roosevelt a Cap Haitien, 5 de julho de 1934” (*Visite du président F.D. Roosevelt a Cap Haitien, 5 Juillet 1934*), produzida em 1944.<sup>498</sup> Nela, o pintor retratou a visita feita pelo presidente norte-americano Franklin

498 GOYATÁ, Júlia Vilaça. “Haiti popular: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950)”. Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: USP, 2019.

Delano Roosevelt 10 anos antes ao Cabo Haitiano, no norte da ilha. A viagem de Roosevelt à cidade onde Obin nasceu e viveu toda a vida tornou-se um ato oficial que levou ao final da ocupação do território haitiano pelo exército norte-americano e a entrada do país no espectro da Política da Boa Vizinhança.<sup>499</sup> A escolha do tema para a obra a ser enviada como presente ao recém-criado Centre d'Art sinaliza uma percepção do pintor, naquele momento, otimista em relação às mudanças políticas nos últimos 10 anos.

Ao visitar o Centre d'Art em 1944, Gómez-Sicre foi apresentado à referida pintura de Obin. Esse encontro havia levado o crítico cubano a sugerir para Peters que a instituição diversificasse o perfil de seus pintores, e passasse a integrar em seus quadros sujeitos da classe trabalhadora urbana e rural que realizassem práticas artísticas de forma alheia ao sistema de arte.<sup>500</sup> Essa aproximação levou não apenas à transformação do perfil dos artistas da instituição, mas também à criação da segunda sede do Centre, baseada em Cabo Haitiano e dirigida por Obin.

A tela apresentada por Obin na IV Bienal alinhava-se à sua extensa produção como cronista visual do seu tempo, iniciada duas décadas antes de sua adesão ao Centre d'Art, em 1944. Em sua composição, vemos os corpos ensanguentados de quatro homens negros perfilados no chão, observados por uma mulher que se move em direção a eles. No amplo terreno, não há qualquer sinal de seus executores. Na porção inferior da pintura, há a assinatura do artista, junto com seu título em francês, “*Quatre miserable fusilles innocemment*” (Quatro miseráveis fuzilados inocentemente), e sua localização, Cap. Haitien (Cabo Haitiano). Na obra, Obin utiliza-se de uma retórica política bem menos otimista àquela enviada ao Centre em 1944. No ano em que Obin pintou sua tela, François Duvalier seria eleito presidente, levando à ruptura com o sistema democrático e instaurando um regime de exceção alinhado com outras experiências autoritárias espalhadas por diferentes países da América Latina, na segunda metade do século XX. Naquele momento, os Tonton Macoute, milícia paramilitar duvalierista, já agia executando inimigos políticos do regime no campo e nas cidades.

Para um possível público da Bienal, a retórica abertamente política da pintura de Obin poderia parecer contrastante com as outras nove obras em exposição, com cenas cotidianas, temas de caráter religioso ou composições oníricas. No lado oposto a essa comparação,

---

499 VERNA, Chantalle F. op. cit.

500 GOYATÁ, Júlia Vilaça., op. cit.

estariam as duas pinturas de Hector Hyppolite, pintadas uma década antes. Aquele foi o momento de maior produtividade do pintor, após seu ingresso no Centre d'Art em 1944, quando também começou a fazer circular suas obras no sistema de arte. Nos anos seguintes, Hyppolite participou de exposições coletivas no Haiti e no exterior e, em 1948, realizou sua primeira exposição individual no exterior, financiada pela UNESCO e montada em Paris e Nova York. Nesse mesmo ano ele faleceu, em momento de grande sucesso de sua breve trajetória profissional.

A despeito das pinturas terem sido realizadas em um clima político distinto ao de 1957, é possível observar também a patente diferença da poética produzida por ambos os sujeitos diante da realidade que experienciavam. Essa distinção nos permite vislumbrar a diversidade de projetos estéticos e políticos difundidos entre os pintores oriundos das classes trabalhadoras negras do Haiti. Experiências que, cada uma à sua maneira, transbordavam para além das narrativas hegemônicas constituídas entre projetos nacionais e blocos regionais.

#### **4.4. CONCLUSÕES**

Ao analisarmos as negociações que ocorreram nas redes do sistema de arte modernista, produzidas entre os países americanos no pós-guerra a partir das articulações das primeiras edições da Bienal de São Paulo, é possível identificar diferentes regimes de presença de artistas negros, informados por interesses que vão do local ao transnacional. Se, por um lado, a aproximação entre essas diferentes experiências nos revela como os processos de racialização se relacionam de forma íntima com as mudanças na estrutura institucional e com as formas de financiamento que circulavam entre os países. Por outro, essas narrativas nos trazem notícias de diferentes pontos da diáspora africana, nos dando pistas de projetos modernistas particularmente negros produzidos por esses sujeitos.

Esses regimes de visibilidade se manifestam na ausência de artistas negros nas representações cubanas – apesar da ampla população afro-cubana do país; na seleção das obras de Jacob Lawrence, em 1951; na presença ambígua dos artistas do Taller mexicano – possibilitada por um momento de tensão entre diferentes grupos hegemônicos; ou nos conflitos de interesse relacionados com as obras do Foyer e do Centre haitianos. Em todos os casos, o posterior apagamento das vozes negras da memória institucional pode ser entendido como um alinhamento de diferentes elites locais com doutrinas raciais ligadas a *mestisaje*, que

negavam historicamente o racismo na América Latina, apesar de suas evidências cotidianas. Um processo de silenciamento que, como observa Michel-Rolph Trouillot, é possível compreender como ato ativo e interessado.<sup>501</sup>

Considerando a difusão de modelos institucionais do modernismo internacional no período do pós-guerra, essa questão também parece incidir no silêncio em torno da carreira de Heitor dos Prazeres, no momento de sua premiação na I Bienal, assim como, a seu tempo, pintores e escultores negros atuantes em Salvador tiveram suas trajetórias relegadas ao lugar do anonimato.

---

501 TROUILLOT, Michel-Rolph. Silenciando o passado: poder e a produção da história. Curitiba: Huya, 2016.

## 5. “ONDE FICA O PAVILHÃO DA BAHIA?”<sup>502</sup>

Ao analisar as movimentações na imprensa liberal brasileira do pós-guerra, é possível assumir que a criação da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, é um marco nos esforços de articular artistas e instituições de arte em escala nacional. Considerando a capilaridade dos jornais, revistas e rádios dos Diários Associados em todo o Brasil, podemos dizer que essa empresa de mídia saiu na frente nessa corrida. Ao analisar todos os números publicados no período da revista ilustrada semanal *O Cruzeiro* – publicação do gênero de maior tiragem no país nesse período – é possível identificar, na medida em que a Bienal se aproximava, um considerável crescimento em relação aos anos anteriores no número de fotorreportagens publicadas sobre a produção artística em diversos contextos nacionais.<sup>503</sup>

Entre novembro de 1950 e setembro de 1951, quatro fotorreportagens sobre a produção artística de Salvador foram publicadas com textos de Odorico Tavares e fotografias de Pierre Verger. Nas duas primeiras matérias, o leitor é apresentado a duas trajetórias individuais de artistas modernistas atuantes na cidade, “Pancetti e os mares da Bahia” (11 de novembro de 1950) e “Rafael, o pintor” (6 de janeiro de 1951), que tratam dos pintores José Pancetti e Rafael Borjes de Oliveira. Já nas duas seguintes, “A escultura Afro-Brasileira na Bahia” (14 de abril de 1951) e “Revolução na Bahia” (7 de setembro de 1951), são dedicadas a fenômenos coletivos: a produção local de esculturas em contexto afro-religioso na primeira, e as articulações de pintores e escultores modernistas atuantes em Salvador na segunda.

Entre essas quatro reportagens, os autores produziram um jogo de simetria em que é possível identificar com clareza as expectativas dos articuladores locais do sistema de arte em relação aos lugares a serem ocupados por sujeitos negros e brancos que atuavam na Bahia em sua circulação nacional. Dinâmica que mobiliza antinomias correntes nas narrativas sobre artes visuais como as oposições entre tradição e modernidade; autoria individual e produção coletiva.

Partindo desses jogos de simetria, neste capítulo irei analisar os discursos produzidos nos textos e imagens das fotorreportagens publicadas nos meses anteriores à I Bienal sobre a

502 Esse título é referência ao poema “Parque do Ibirapuera” – em que Roberto Piva imagina uma visita de Mário de Andrade, poeta como ele, ao parque dos pavilhões de exposições do parque; In: Roberto Piva; Wesley Duke Lee. Paranoia. 1963.

503 Realizei esse levantamento durante a minha pesquisa de mestrado, “Uma Bahia em construção: Pierre Verger e Odorico Tavares na revista *O Cruzeiro*”, realizada sob orientação da professora Dra. Helouise Costa no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (MAC-USP) e financiada pela CAPES.

arte na Bahia, de modo a identificar as formas como eram produzidas hierarquias raciais no discurso dos articuladores do sistema de arte local. A partir dessa análise, identifiquei como essas formas modularam a presença de artistas negros da Bahia em instituições de arte de São Paulo nos anos seguintes, seja no breve prestígio do pintor negro Rafael Borges de Oliveira em 1952 – quando realizou uma exposição individual no Museu de Arte de São Paulo –, seja na montagem da exposição “Bahia no Ibirapuera”, realizada durante a V Bienal de São Paulo no contexto de fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia.

### 5.1. “REVOLUCIONÁRIOS” E “PRIMITIVOS” NAS PÁGINAS DAS REVISTAS

Em “Pancetti e os mares da Bahia”, publicada em 11 de novembro de 1950, o leitor da revista *O Cruzeiro* foi apresentado ao pintor campineiro branco José Pancetti, que há dois meses vivia em Salvador. A estadia de Pancetti na cidade era financiada pelo prêmio de viagem no país do XLVIII Salão Nacional de Belas Artes (1947), conquistado seis anos depois de o pintor receber, na mesma exposição, o prêmio de viagem ao exterior que o levou à Itália. Tavares inicia seu texto com elogios superlativos à produção de Pancetti, “o maior pintor de paisagem que a revolução moderna produziu.” (1951; p. 27), além de impressões do trato pessoal com o pintor, descrito como um sujeito temperamental e dado às paixões nas suas relações com amigos e mulheres.



**FIGURA 79:** Pierre Verger (fotografia); Odorico Tavares (texto). “Pancetti e os mares da Bahia”. *O Cruzeiro*, 11 de novembro de 1950. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Em seguida, a trajetória de Pancetti é narrada de sua origem na classe trabalhadora – com diversas experiências profissionais em atividades formais e informais – à consolidação de sua carreira como artista. Texto que, em todos os pontos de sua trajetória, assume um tom marcadamente heróico. O relato inclui sua profissionalização como pintor, a partir de 1922, quando serviu na marinha de guerra e começou a pintar postais para suas namoradas nos momentos em que estava desembarcado; passando por sua participação no núcleo Bernadelli – experiência associativa entre pintores estabelecidos no Rio de Janeiro que buscavam uma alternativa ao modelo de formação da Academia Nacional de Belas Artes; até o prestígio nos Salões após a década de 1930.

Já em “Rafael, o pintor”, de 6 de janeiro de 1951, Rafael Borges de Oliveira é apresentado como um babalorixá que realizava pinturas para decorar seu terreiro de candomblé. Nas imagens da fotorreportagem, assim como no texto de Tavares, o leitor é apresentado ao espaço físico do terreiro e a reproduções das telas presentes em suas paredes. Logo no início do texto, Oliveira é tratado como “o melhor primitivo brasileiro”, expressão que se repete algumas vezes ao longo do texto. O uso da categoria “primitivo” também ajuda o autor a justificar a pauta da fotorreportagem em torno do artista, visto que Oliveira iria participar da próxima “Exposição Nacional de Primitivos Brasileiros”, a ser organizada por Pietro Maria Bardi no MASP. Essas informações foram reproduzidas dias depois no material de divulgação da reportagem no Diário de *Notícias* da Bahia:

Este é o pai de santo, carpinteiro Rafael, autêntico baiano, a quem a revista “O Cruzeiro” acaba de dedicar ampla reportagem para apresentá-lo ao Brasil como um dos nossos pintores primitivos mais originais. É de crer que nem a todos o relevo que a pintura de Rafael acaba de tomar agrade. Mas, podemos revelar, em primeira mão, dos nossos leitores que o sr. P.M. Bardi, uma das maiores autoridades em artes no mundo, acaba de solicitar um quadro de Rafael para o Museu de Artes de São Paulo do qual é diretor.<sup>504</sup>

Por meio do texto, sabemos que Oliveira nasceu em Santo Amaro da Purificação e mudou-se para Salvador aos sete anos de idade. Através de uma aproximação com a família Catarino, integrante da elite branca local, Oliveira foi matriculado no Colégio Salesiano, em 1905, onde aprendera o ofício de carpinteiro. Dessa experiência, Tavares assimilou moldes próximos à reprodução das formas de compadrio legadas do mundo rural escravista. Com esse

---

<sup>504</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Suplemento do *Diário de Notícias*, 21 de janeiro de 1957.

conhecimento, Oliveira trabalhou por anos na indústria náutica, tornando-se marinheiro mercante. Em 1936, ele abandonou a profissão, abrindo o seu terreiro de candomblé, em 1938 no bairro do Calabar.<sup>505</sup> Casa que o artista orgulhava-se de ter construído ao longo dos anos.



**FIGURA 80:** Pierre Verger(fotografia); Odorico Tavares (texto). “Rafael, o pintor”. *O Cruzeiro*, 6 de janeiro de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Em seguida, Tavares apresenta as obras de Oliveira a partir da reprodução da leitura do próprio pintor em relação a elas. Ao longo dessas descrições, os elogios efusivos sobre o trabalho do pintor são alternados com comentários de um paternalismo indulgente, seja no que o jornalista julga serem limitações técnicas da pintura de Oliveira, quanto na forma como ressalta as variações ortográficas presentes nas obras e em outros escritos espalhados pelo terreiro. Na longa descrição de uma tela dedicada a Xangô – orixá que guardava a cabeça de Oliveira –, Tavares comenta: “Na sua ingenuidade, Rafael desejou dar um caráter dramático ao quadro que é um dos mais belos e faria a delícia do meu amigo Bardi, tão interessado pelos primitivos do Brasil”.

A leitura de “Pancetti e os mares da Bahia”, em paralelo a “Rafael, o pintor”, nos ajuda a identificar alguns indícios das expectativas do sistema de arte local acerca da recepção das obras de artistas negros e brancos estabelecidos na Bahia pela audiência nacional. Nas duas fotorreportagens, a origem de classe compartilhada entre ambos foi tratada de formas

<sup>505</sup> Na fotorreportagem, o jornalista descreve a localização como “Situado no alto do Curuzu, numa subida íngreme a cem metros da estrada entre Barra e Ondina.” Apesar de não identificar qualquer registro da existência de um “Alto do Curuzu” naquela localização, é possível identificar o endereço no Calabar – entre Barra e Ondina – na primeira edição do guia turístico “Bahia de todos os Santos” publicado por Jorge Amado em 1945. Em reportagem de 20 de novembro de 1952 do *Diário de Notícias*, a região do bairro onde Oliveira mantinha seu terreiro era chamada de Alto do Pinô.

distintas. Enquanto que para Pancetti sua busca por profissionalização é narrada como uma empolgante aventura na qual o pintor é o protagonista, Rafael é narrado como um sujeito cujos acontecimentos da vida, incluindo a eminente possibilidade de se tornar um artista famoso, tivessem se sucedido ao acaso ou por interesse de terceiros.

No texto sobre Pancetti, o pintor é comparado a Paul Gauguin, projetando na futura estadia do campineiro em Salvador a experiência do francês branco que trocou Paris pelo território colonial do Tahiti, em busca das cores dos trópicos e das fantasias metropolitanas sobre as sociedades ditas “primitivas”. Já Oliveira, ao ser descrito como “o melhor primitivo do Brasil”, é comparado com o francês branco Douanier Rousseau e ao haitiano Hector Hippolyte. Assim como Rousseau, que imaginava o mundo colonial a partir do interior da França, Rafael era também um pintor “domingueiro” – que realizava suas obras apenas no tempo livre de suas outras atividades. A relação também buscava filiar Rafael a uma ideia de “primitivo”, bem inserida no mercado europeu daquela época. No ano anterior, o governo francês havia enviado obras de Rousseau para representar o país na XXV Biennale de Veneza.

Já a comparação com Hippolyte é feita a partir de um número maior de analogias. A posição de Oliveira enquanto babalorixá é aproximada a assumida relação do pintor haitiano no *voodoo* haitiano.<sup>506</sup> Já a forma de profissionalização de “seu irmão negro do Haiti” (1951, p.82), parece ser entendida por Tavares como um mecanismo que poderia ser reproduzido na Bahia. “Os turistas disputavam os quadros de Hippolyte, como os de seus companheiros do *Centre d’Art*, chegando às vezes a 500 dolares.” (1951, p.82).

No caso de Hippolyte, as notícias vinham de um informante bem próximo. Em 1948, Pierre Verger havia realizado uma viagem ao Haiti em companhia do etnógrafo Alfred Metraux, que realizava na ilha um projeto junto a UNESCO. No mesmo dia em que Verger e Metraux chegaram a Porto Príncipe, Hippolyte falecera. O fato os levou a acompanhar e registrar as homenagens públicas realizadas no *Centre d’Art*.<sup>507</sup>

As informações sobre a trajetória de Hippolyte são apresentadas por Tavares a partir de uma fotorreportagem publicada na revista ilustrada semanal norte-americana *LIFE*, que o

<sup>506</sup> Em textos do período publicados na imprensa, em livros de arte haitiana ou em catálogos, há uma relação recorrente entre as suas escolhas temáticas e as formas de figurar com sua suposta vivência como *hougan* – sacerdote do *voodoo* haitiano. Apesar dessa informação ser plausível, ela é de difícil aferição. Não apenas por narrativas criadas por intelectuais brancos que associavam artistas negros a comunidades afro-religiosas eram comuns no sistema de arte, mas também por esse dado não ser apresentado nos textos do período junto a outras informações sobre a comunidade religiosa que pertencia.

<sup>507</sup> Júlia Goyatá analisa em sua tese de doutorado as imagens produzidas por Verger ao lado das notas de Metraux durante a visita deles ao Haiti. Ver: GOYATÁ, Júlia Vilaça. Haiti popular: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950). Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: USP, 2019.

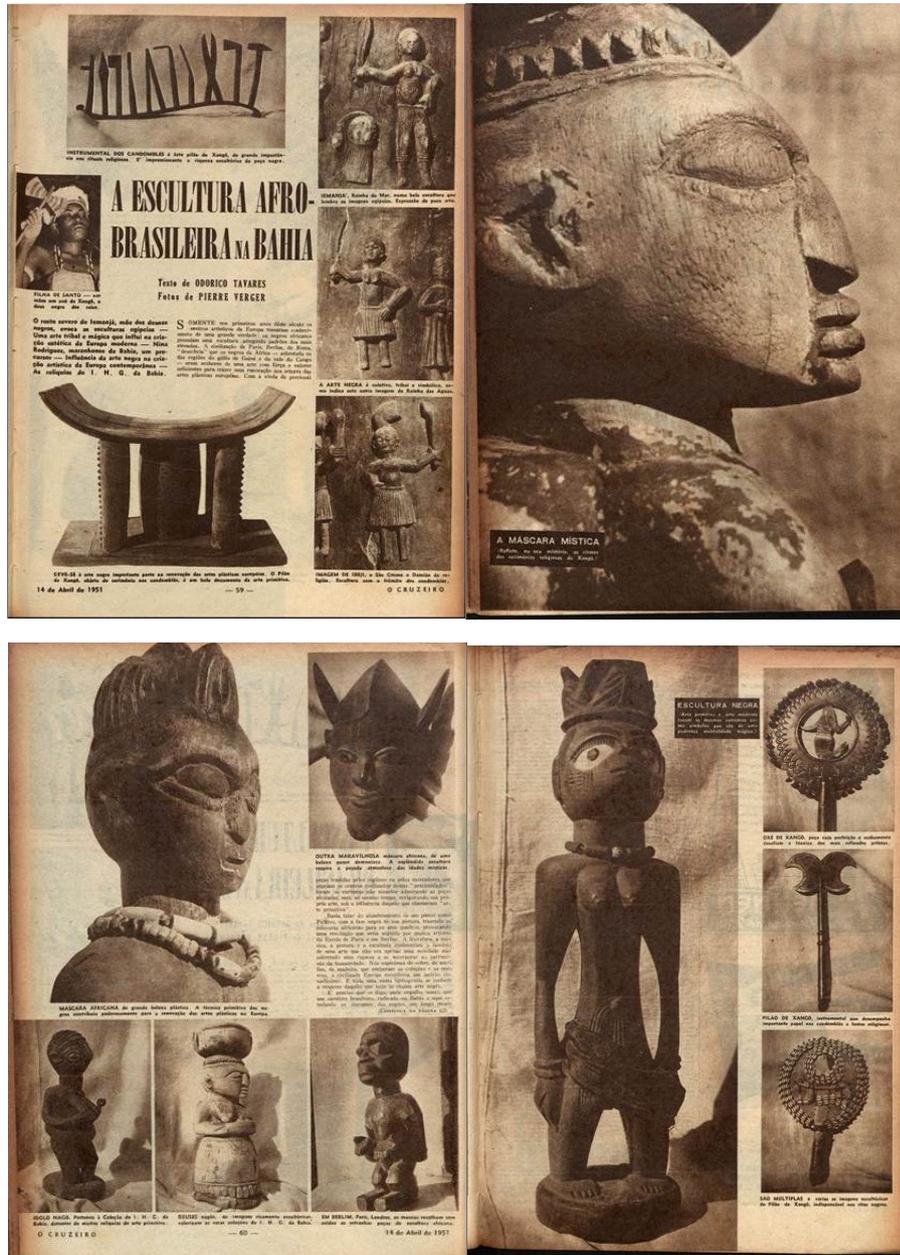
jornalista utiliza para atestar que Oliveira e Hippolyte teriam uma pretensa “ingenuidade” compartilhada. Na reportagem sobre Hippolyte, há uma franca centralidade de pintor branco Dewitt Peters enquanto protagonista da experiência profissional dos pintores da ilha.



**FIGURA 81:** “Haitian painting; american helps island natives develop a primitive folk art”. *Life Magazine*, 1º de setembro de 1947.

Na leitura paralela das duas matérias de *O Cruzeiro*, a tal “ingenuidade” que o jornalista projeta em Oliveira contrasta com a sagacidade de Pancetti diante da “revolução moderna”. Desse modo, Tavares toma os mediadores que hipoteticamente haviam negociado a participação do pintor baiano e do haitiano enquanto protagonistas da sua narrativa. A dimensão racial dessa oposição no projeto difundido por Tavares para o sistema de arte baiano se confirma na leitura das duas fotorreportagens publicadas nos meses seguintes.

Em “A escultura Afro-brasileira na Bahia”, publicada em 15 de abril de 1951, Tavares propõe alguns problemas a serem encarados para a definição de uma possível prática de *connaisseurship* a partir da qual seria possível identificar autênticas esculturas de madeira “Afro-Brasileiras”, em detrimento daquelas africanas consolidadas no mercado de “Arte Negra” europeu.



**FIGURA 82:** Pierre Verger (fotografia); Odorico Tavares (texto). “A Escultura Afro-Brasileira na Bahia”. *O Cruzeiro*, 14 de abril de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O texto é acompanhado de fotografias realizadas a partir de peças pertencentes ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHBa) – com exceção de duas, cuja procedência o autor não revela. O uso da qualificação “Afro-Brasileira” para a escultura surge apenas uma vez no texto, no caso, no seu título. Essa escassez do uso do termo reflete os documentos ligados ao sistema de arte do período, em detrimento da extensa presença dessa expressão nos campos da antropologia e do folclore nas referências a objetos de cultura material

provenientes de uso cerimonial de religiões Afro-Brasileiras. No corpo do texto, Tavares utiliza de forma corrente a expressão “arte primitiva” ou, quando deseja aproximar-se da experiência europeia em relação a circulação de objetos vindos de territórios coloniais africanos, utiliza “Arte Negra”.

Essa tentativa de aproximação entre os dois contextos pode ser evidenciada nos dois primeiros parágrafos do texto de Tavares:

Somente nos primeiros anos deste século os centros artísticos da Europa tomaram conhecimento de uma grande verdade: os negros africanos possuíam uma escultura atingindo padrões dos mais elevados. A civilização de Paris, Berlim, de Roma, “descobria” que os negros da África – sobretudo os das regiões do golfo da Guiné e do vale do Congo – eram senhores de uma arte com força e valores suficientes para trazer uma renovação nos setores das artes plásticas européias. Com a vinda de preciosas peças trazidas pelos ingleses ou pelos mercadores que supriam os centros civilizados destas “preciosidades”, foram os europeus não somente admirando as peças africanas, mas, ao mesmo tempo, revigorando sua própria arte, sob a influência daquilo que chamavam “arte primitiva”. Basta falar do alumbramento de um pintor como Picasso, com a fase negra de sua pintura, trazendo as máscaras africanas para os seus quadros, provocando uma revolução que seria seguida por muitos artistas da Escola de Paris e em Berlim. A literatura, a música, a pintura e a escultura conheceram o fascínio de uma arte que não era apenas uma novidade, mas sobretudo uma riqueza a se incorporar ao patrimônio da humanidade. Nos espécimes de cobre, de marfim, de madeira, que encheram as coleções e os museus, a civilizada Europa reconhecia um padrão elevadíssimo. E toda uma vasta bibliografia se conhece a respeito daquilo que hoje se chama arte negra.<sup>508</sup>

O uso recorrente no excerto do termo “civilizado” para tratar da Europa e seus centros urbanos se estende por todo o corpo do texto. Assim como a visão utilitária da “arte primitiva” vinda da África, valorizada na medida que possa servir de insumo na renovação da produção dos artistas desses centros urbanos. Em seguida, o autor propõe a reprodução dessa forma de relação na Bahia. Para tal, ele propõe um lastro intelectual que permitiria uma relação que considerava sólida com as peças “Afro-Brasileiras”, localizando sua proposta como herdeira de dois textos, “As Belas Artes nos colonos pretos do Brasil – a escultura”, publicado em 1904, por Raimundo Nina Rodrigues, na revista *Kosmos* e “Arte Negra no Brasil”, publicado em 1949, por Arthur Ramos na revista *Cultura*.<sup>509</sup>

508 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Tavares, Odorico; Verger, Pierre. “Revolução na Bahia”. *O Cruzeiro*, 15 de abril de 1951.

509 RODRIGUES, Raimundo Nina. As Belas Artes nos colonos pretos do Brasil – a escultura. In: *Kósmos*: revista artística, científica e litteraria (Rio de Janeiro, Brasil). Vol. 1, no. 1 (jan. 1904); RAMOS, Arthur; SANTA ROSA Jr., Tomás (ilus.). Arte negra no Brasil. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano I, n.2, p.189-211 il.,

A escolha dos dois textos não ocorreu ao acaso, mas considerando a história das práticas de colecionismo de objetos religiosos em contexto científico em Salvador. O médico Nina Rodrigues, professor da Escola de Medicina da Bahia desde 1889, e um dos principais divulgadores das ideias de determinismo e hierarquias entre as raças da escola italiana de criminologia nos círculos da medicina legal no Brasil.<sup>510</sup> Observador contumaz do candomblé, Rodrigues manteve uma coleção de estatuetas que eram encontradas em espaços públicos de culto ou oriundas de batidas policiais a terreiros. Peças que, após seu falecimento dois anos após a publicação do texto da *Kosmos*, foram parcialmente doadas ao Museu de Medicina Legal da Bahia.<sup>511</sup>

Da mesma forma, o texto de Arthur Ramos, publicado em 1949, foi uma rara aproximação do autor com o tema, levado a público no ano do seu falecimento. Ramos havia herdado parte da coleção do seu antecessor, e reivindicava para si o protagonismo na linhagem intelectual de Rodrigues. Contudo, após assumir a cadeira de Antropologia da Universidade do Brasil, em 1938, sua produção passou a se filiar mais diretamente ao culturalismo de Franz Boas, no qual a ideia de “raça” passou a ser substituída pelo sentido de “cultura”.<sup>512</sup> Tal produção viabilizou a valorização em instituições de estado de determinadas práticas culturais negras até então perseguidas, ainda que as instrumentalizando em discursos apaziguadores de conflitos raciais.<sup>513</sup> Quando publicou o texto de 1949, ilustrado por Tomás Santa Rosa, ele passou a ocupar a chefia da cadeira de ciências sociais da Unesco, falecendo no mesmo ano, em Paris.

---

jan./abr. 1949.

510 Sobre as filiações intelectuais de Nina Rodrigues e seu impacto na divulgação do racismo científico na Escola de Medicina da Bahia, ver: ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro; SAMPAIO, Gabriela dos Reis. De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição. Campinas, Editora da Unicamp, 2021; CORRÊA, Mariza. As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil. São Paulo, Edusp, 1998; SCHWARCZ, Lilia K. M. O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Pensamento Racial No Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

511 A prática de colecionismo institucional no Brasil de objetos vítimas de pilhagem policial foi extensa, sobretudo, ao longo da Primeira República. Dentre elas, destaco a formação da coleção de objetos Afro-Brasileiros do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, primeiro bem inscrito no livro de tombo de antropologia do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1938, sob o nome de Museu de Magia Negra (CORRÊA, 2007) e da “Collecção Ethnographica Fetichista da Bahia”, doada ao Museu Paulista em 1928 por Bernardino Madeira de Pinho, Secretário de Justiça da Bahia na época, analisada por Lia Dias Laranjeiras no projeto “Cultura material de matriz religiosa afro-brasileira no Museu Paulista: formação, circulação e biografia cultural de parte da Coleção Sertanejo” (2017), com edital de pesquisas sobre coleções da USP e resultados ainda não publicados.

512 Sobre a trajetória de Arthur Ramos, assim como dados sobre sua coleção, ver: BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Arthur Ramos e as Dinâmicas Sociais de seu Tempo. Maceió: EDUFAL, 2000.

513 MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

A partir de uma citação de Nina Rodrigues, Tavares atribui às esculturas descritas na fotorreportagem duas características presentes também no texto de Ramos: a produção realizada a partir de protocolos transmitidos no interior de grupos étnicos de forma intergeracional e o caráter anônimo de sua produção. Contudo, diferente dos dois pesquisadores, Tavares não parte dessa constatação para buscar identificar esses grupos, mas passa a tratar esse anonimato enquanto meio para assumir em sua narrativa o protagonismo dos artistas modernistas brancos. Subordinação que é reiterada pelo jornalista ao final do texto, quando ele faz migrar a ideia dos centros europeus à Bahia: “Pena que os artistas brasileiros somente tivessem tomado conhecimento da arte negra, por intermédio de Paris, tantos anos depois de lá ter feito furor e ter influenciado todo um período de suas artes plásticas e a literatura.” Esse argumento, assim como a terminologia utilizada por Tavares no texto se aproxima, em muitos momentos, daquela analisada por Sally Price em sua etnografia do mercado contemporâneo, apontando a reelaboração e persistência, ao longo do século XX, de determinadas ideias e práticas marcadamente hierarquizadas, em que o anonimato surge como mecanismo acionado por colecionadores e instituições para manter o controle do sentido das obras.<sup>514</sup>

A forma como opera a oposição entre “primitivos” e “modernos” e sua dimensão racializada se torna mais evidente na leitura de “Revolução na Bahia”, publicada em 7 de setembro de 1951. Na fotorreportagem, Tavares divulga ao público nacional o sistema de arte moderna estabelecido em Salvador a partir dos seus sujeitos. No texto, imagens e legendas, artistas modernistas brancos como Mário Cravo Júnior, Carybé, Genaro de Carvalho e Maria Célia Amado são apresentados individualmente em relação a sua formação e atuação profissional até aquele momento.

---

514 PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.



**FIGURA 83:** Pierre Verger (fotografia); Odorico Tavares (texto). “Revolução na Bahia”. *O Cruzeiro*, 7 de setembro de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

No conjunto de imagens, os artistas que estariam protagonizando a “revolução” são retratados em seus espaços de trabalho, em cenas descritas detalhadamente nas legendas sobre os sujeitos representados e as ações desempenhadas por cada um deles. Dessa forma, Maria Célia Amado aparece mostrando sua produção a um amigo e Panceti é retratado junto com o gravurista paranaense Poty – em visita à Bahia para participar do II Salão – afixando na parede uma das telas da mostra. E “Carybé desenha figuras do rito afro-brasileiro, tendo a seu lado o seu filhinho Xampi” – imagem que revela o lugar programático ocupado pelos objetos religiosos naquele momento.

A partir de uma leitura cuidadosa da fotorreportagem, é possível observar que, entre os diversos indivíduos que ilustram suas páginas, dois dos sujeitos não são nomeados nem em suas legendas, nem no corpo do texto. No canto superior esquerdo da primeira página, o ateliê do escultor Mário Cravo Junior é apresentado numa sequência de quatro imagens que trazem as seguintes legendas: “O Escultor Mário Cravo estudou com o iugoslavo Mestrovic em New York. É um artista infatigável”; “Mário Cravo trabalha qualquer material: mármore, madeira, arenito, ferro batido, pedra sabão, etc”; “Num cassino inacabado, o escultor instalou seu “atelier”, onde, combinando ferro (...), latão e pedra, mostra a uma aluna o quanto é vário o material de um escultor” . Na segunda e terceira imagens da sequência, Agnaldo Manoel dos

Santos ocupa posição central na cena. Ignorado pela legenda e pelo texto da fotorreportagem, Santos parece nas duas imagens trabalhar em plena sintonia com seu empregador, revelando que, naquele momento, ele já não era mais apenas o vigia do ateliê, mas assistente na produção de Cravo.



**FIGURA 84:** Pierre Verger (fotografia); Odorico Tavares (texto). “Revolução na Bahia” (detalhe). *O Cruzeiro*, 7 de setembro de 1951. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Já no canto superior direito, o pintor Genaro de Carvalho aparece sem camisa, de costas para a câmera, fotografado ao lado de um homem vestindo trajes formais – possivelmente um funcionário dos Diários Associados. Genaro parece estar em um momento de descanso da produção do mural monumental que ocuparia o restaurante do Hotel da Bahia. Os dois homens aparecem diminutos frente à visão ampla da obra realizada em têmpera, descrita na legenda como “um dos maiores murais do Brasil”. Ao analisar a série completa de fotografias feitas por Verger naquele dia, a partir do seu arquivo fotográfico, é possível identificar o grupo de assistentes que pintavam o mural junto com Carvalho: todos eles, homens negros. Era também negro o assistente de Pancetti, mencionado três vezes na fotorreportagem de novembro do ano anterior. Nela, “o pretinho Lourival”, ou apenas “Louro”, carregava o cavalete do pintor pelas praias de Salvador.

É difícil definir objetivamente as motivações que levaram Tavares a ressaltar o trabalho de Lourival na primeira fotorreportagem e manter-se em silêncio sobre a presença de Agnaldo na última. Possivelmente, a reiterada presença do termo “negro” para referir-se ao assistente de Pancetti pode indicar uma expectativa de compensação acerca da origem operária do pintor campineiro – semelhante a de muitos ditos “primitivos” –, extensamente descrita no texto. Por outro lado, o silêncio na segunda fotorreportagem tem um efeito preciso

de demarcação de uma fronteira imposta na leitura das quatro fotorreportagens. Seja em narrativas individuais, seja em experiências coletivas, a separação entre “modernos” e “primitivos” obedece uma linha de cor pouco porosa que define, para as narrativas sobre os artistas atuantes em Salvador, relações entre sujeito e objeto em que sujeitos brancos e negros assumiam posições fixas.

A fotorreportagem “Revolução na Bahia” foi publicada às vésperas da abertura da I Bienal, onde Pancetti, Cravo e Carybé teriam obras expostas. Contudo, como iremos acompanhar a seguir, as proposições presentes em “Rafael, o pintor” e “Escultura Afro-Brasileira na Bahia” foram importantes marcos na definição da forma como a produção baiana iria ser recebida nos anos seguintes, nas instituições fora do estado, seja na busca por “autênticos primitivos”, seja no consumo de objetos de autoria hipoteticamente anônima.

## 5.2. RAFAEL, UM IMPERFEITO “PRIMITIVO”

Apesar de nunca ter se realizado, de fato existiu o projeto de organizar a “Exposição dos Primitivos Brasileiros” mencionado na fotorreportagem “Rafael, o pintor”. Em 9 de junho de 1950 – seis meses antes da matéria –, Pietro Maria Bardi escreveu uma carta a Odorico Tavares contando do plano e pedindo ao colega colaboração para localizar artistas para a exposição: “Você me falou há tempos de um pintor primitivo da Bahia prometendo enviar-me as fotografias. Fico aguardando a promessa pois a coisa me interessa muitíssimo. Conto também com sua colaboração no sentido de descobrir primitivos para essa exposição”.<sup>515</sup>

Poucos dias depois, em 17 de junho, Tavares respondeu a Bardi esclarecendo que o pintor em questão possivelmente seria o engraxate João Alves. Ele diz não ter imagens de obras de Alves em mãos, mas se compromete em enviar a Bardi 10 obras, quando esse julgar conveniente, junto com a fotografia de uma tela de propriedade do jornalista que, ressalta, não teria autoria definida, mas tinha sido realizada por um pintor dito primitivo.<sup>516</sup> Se o interesse de Bardi era buscar na Bahia um ambiente semelhante àquele que promoveu os pintores negros do Haiti, ao que tudo indica, a conversa sobre a exposição esmoreceu entre os dois naquele ano.

515 Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Pasta: 1947 – Museu do Estado da Bahia. 9 de julho de 1950.

516 Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Pasta: 1947 – Museu do Estado da Bahia. 17 de julho de 1950.

O assunto foi retomado quase um ano depois, por um segundo interlocutor de Bardi em Salvador. Em 23 de novembro de 1951, José Valladares enviou a Bardi o manuscrito “Notas sobre Pintores Populares na Bahia”, para ser publicado na revista *Habitat*, acompanhado por 11 fotografias feitas por Pierre Verger.<sup>517</sup> O convite para Valladares colaborar com a revista editada pelo casal Bardi havia sido feito formalmente em dezembro de 1950, dois meses após a publicação do seu primeiro número.<sup>518</sup> Na correspondência de Valladares, ele revela que o texto sobre os “pintores populares” era uma nova versão de um texto enviado à revista *O Cruzeiro*, em 1949 – um ano antes das artes visuais assumirem grande centralidade nas pautas do semanário: “Eles pegaram e não publicaram, informando ser o assunto especializado demais”. Ao observar a recorrência das práticas vernaculares de arte e arquitetura na revista *Habitat* desde suas primeiras edições, Valladares entrou em contato com Verger para que fosse realizada uma nova versão do trabalho, que foi em seguida enviado para São Paulo.<sup>519</sup> Versão que, ao recebê-la, Bardi garante que estaria presente na próxima edição da revista.<sup>520</sup>

O texto foi publicado na edição da *Habitat* de janeiro de 1952, sob o título “A Pintura Popular na Bahia”.<sup>521</sup> No mesmo número em que a revista faz um balanço da primeira Bienal de São Paulo, Valladares apresenta dados acerca da circulação de pintura em Salvador, nos espaços alheios ao sistema de arte, civis ou religiosos. Em seguida, o crítico menciona um antecedente ao tema para mostrar a longevidade do seu próprio interesse: “No candomblé do Bogun, nação gege, existe, é verdade, pequeno mural relacionado com o culto de Oxumarê (o arcoiris)”. Valladares provavelmente teria visto essa imagem durante visita ao terreiro, na companhia do antropólogo Melville Herskovits, em 1938, quando o serviu como mediador e intérprete.<sup>522</sup>

---

517 Arquivo do Museu do Estado da Bahia. Pasta: Correspondências Recebidas e Emitidas – Pasta 3. 23 de novembro de 1951.

518 Arquivo do Museu do Estado da Bahia. Pasta: Correspondências Recebidas e Emitidas – Pasta 3. 4 de dezembro de 1950.

519 Arquivo do Museu do Estado da Bahia. Pasta: Correspondências Expedidas – 1948-1958. 3 de novembro de 1951.

520 Arquivo do Museu do Estado da Bahia. Pasta: Correspondências Recebidas e Emitidas – Pasta 3. 29 de novembro de 1951.

521 VALADARES, José. VERGER, Pierre. “A Pintura Popular na Bahia”. In: *Habitat*, n. 5 jan. 1952.

522 Anadelia Romo analisa a atuação de Valladares como interprete de Herskovits em terreiros de candomblé de Salvador durante as pesquisas de campo do segundo, realizadas entre 1937 e 1938. Acredito que a menção de Valladares no texto de 1951 seja a esse mural, devido ao fato das visitas de Valladares aos terreiros não terem sido um habito eventual, mas um momento de exceção. Ver: ROMO, Anadelia. *Brazil’s living museum: Race, Reform, and Tradition in Bahia*. Chapel Hill: UNC Press, 2010.



**FIGURA 85:** “View of mural in religious house”. Cópia fotografia, 35mm. Melville J. and Frances S. Herskovits photograph collection. Image Id: 1996687.Schomburg Center for research on Black Culture.

Em seguida, Valladares menciona o atual sucesso comercial de Rafael Borges de Oliveira – associando esse fenômeno à publicação de “Rafael, o pintor” n’*O Cruzeiro* –, além de apresentar brevemente uma seleção de pintores majoritariamente negra e masculina: Luiza de Souza Santos; Lourival Silvino de Santana; Olimpio Costa Lima; João Alves (de apelido Lourinho) e Luiz Sanche. Ao longo do texto, ele apresenta alguns dos problemas em relação ao cotidiano desses artistas, das diferentes formas de fazer circular suas obras, o uso recorrente de materiais de baixa qualidade em sua produção, além da falta de acesso ao ensino formal. Sendo esse último, tema de um debate que parece caro ao autor naquele momento:

Valeria a pena encaminhá-los para cursos como os da Escola de Belas Artes? Ensinar-lhes as regras da perspectiva e do sombreado, o colorido naturalista? Ousamos pensar que não: seus trabalhos perderiam a graça da fantasia e quase toda correspondência para com o público a que se destina. Melhor deixar que a pintura popular da Bahia viva em paz, enquanto houver quem venere os Caboclos, as Sereias e os Oguns. Enquanto houver milagres do Senhor do Bonfim e da Senhora das Candeias a comemorar em ex-votos e enquanto houver poesia jocosa a ilustrar. Respeitemos os que vivem para um mundo diverso do nosso, mas com absoluta candura e sinceridade.<sup>523</sup>

A posição de Valladares parece refletir disputas locais em relação à educação do período. Naquele contexto, não apenas a Escola de Belas Artes estava em vias de modernizar o seu currículo, como também a recém-criada Secretaria de Educação e Saúde do estado

523 VALADARES, José. VERGER, Pierre. “A Pintura Popular na Bahia”. In: *Habitat*, n. 5 jan. 1952, p. 28.

expandia sua rede de ensino básico formal. Processo que fomentava debates sobre quem deveria ter acesso às escolas e que modelo de ensino deveria ser implementado. Se por um lado o desencorajamento desses pintores à busca pelo ensino formal assume um posicionamento nesse debate, por outro o discurso de preservação das formas já estabelecidas de circulação dessas pinturas parece francamente contraditória, visto que o texto publicado em uma revista especializada em arte, como a *Habitat*, fazia o crítico atuar, ele próprio, no agenciamento dessa produção enquanto parte do sistema de arte.

O plano de levar as obras de Oliveira ao MASP foi retomado ao longo de 1952 nas trocas de correspondências entre Bardi e Tavares. Dessa vez, não numa “Exposição dos Primitivos Brasileiros”, mas em uma exposição individual. O assunto aparece em meio às discussões de um tema caro a ambos, que atravessaria suas correspondências por meses: a busca por financiamento para a criação de um novo museu de arte em Salvador.

Em julho daquele ano, Bardi escreveu duas cartas a Tavares informando que Assis Chateaubriand falou com Regis Pacheco, governador da Bahia, sobre a possibilidade de criar o “Museu da Bahia” – um museu de arte “universal”, nos moldes do MASP.<sup>524</sup> O estado haveria posto três milhões de cruzeiros à disposição do projeto, a ser complementado com recursos captados com empresários locais e investidores europeus, que seriam contatados em viagens realizadas tanto por Bardi, como por Tavares, na companhia de Chateaubriand.<sup>525</sup>

Nos meses seguintes à primeira troca de correspondências, Bardi e Tavares passaram a se informar mutuamente sobre suas articulações até que, em 19 de agosto, Bardi manda notícias de que um empresário inglês de nome Mathiesen havia se interessado em viajar para o Brasil e tratar do investimento do projeto.<sup>526</sup> A resposta veio em uma carta escrita a mão, datada de 10 de setembro. Nela, Tavares sugere dar como finalizada a negociação com o “capitalista inglês”, pois não havia conseguido captar localmente o dinheiro “em face da trágica situação financeira que a Bahia atravessa”. O jornalista segue na carta retomando outro assunto que eles haviam mantido em suspenso desde o ano anterior:

Rafael – o pintor negro baiano Rafael está pronto para uma exposição no museu de Arte, conforme consideramos. Eu dou para ele as passagens e transporte aéreo dos quadros. Você poderia conseguir que os Diários ou o Museu de Arte (!) pagassem o hotel, logicamente um modesto hotel.

524 Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Pasta: 1947 – Museu do Estado da Bahia. 12 de julho de 1952.

525 Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Pasta: 1947 – Museu do Estado da Bahia. 15 de julho de 1952.

526 Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Pasta: 1947 – Museu do Estado da Bahia. 19 de agosto de 1952.

Ele está com mais de 30 quadros admiráveis e estou certo do grande sucesso da exposição dele. Quantos quadros deve levar? Quando deve ir? Ele ~~xxxxx~~ pode imodestamente. Escreva-me a respeito.<sup>527</sup>

Em resposta, Bardi lamenta o fim da negociação acerca do novo museu e envia instruções para a organização da futura exposição:

No que diz respeito à exposição de Rafael, julgo que vinte telas serão suficientes. No entanto, acho preferível deixar a exposição para o começo do ano próximo, pois agora as salas são tomadas. Infelizmente o Museu não poderá pagar as despesas da estadia dele, mesmo se modestas. Talvez encontrem na Bahia quem queira lhe oferecer a viagem. Em todo o caso as telas poderão ser enviadas sem molduras, para facilitar o transporte e diminuir as despesas.”<sup>528</sup>

É difícil aferir com precisão qualquer relação entre o aparente desinteresse de Bardi em buscar financiamento para a exposição do pintor negro e os planos de expansão das instituições de arte no Brasil. Contudo, ao analisar as movimentações entre os gestores de museus das duas cidades, no mesmo período da troca de correspondências, é evidente que ocorria naquele momento um processo de intenso estreitamento que se arrefeceu com o abandono do projeto do novo museu.

Durante o primeiro semestre de 1952, Valladares realizou ao menos duas publicações detalhando as formas de financiamento do MASP e conclamando a elite baiana a se organizar para criar um museu de arte, em razão de sua suposta vocação educacional e cívica.<sup>529</sup> Já em maio de 1952, Salvador recebeu uma visita inusitada que vinha da Europa em direção ao museu de São Paulo. As telas “Pequeno Escolar” (1888) de Vincent Van Gogh e “Menina com as espigas” (1888) de Pierre Auguste Renoir – recém-compradas para a coleção do MASP – fizeram, naquele mês, uma parada em Salvador antes de seguirem ao porto de Santos. As obras foram objeto de apresentação pública no Largo do Campo Grande, em frente ao monumento do caboclo. O evento, realizado com a presença de uma comitiva de estudantes locais, autoridades de estado e o empresário Assis Chateaubriand, se tornou pretexto para comemorar a recente inauguração do Hotel da Bahia e um novo transmissor da Rádio

---

527 Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Pasta: 1947 – Museu do Estado da Bahia. 10 de setembro de 1952.

528 Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Pasta: 1947 – Museu do Estado da Bahia. 20 de setembro de 1952.

529 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares, “Museus de Arte na Bahia”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 2 de março de 1952; Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares, “O Museu de Arte da Bahia”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 8 de junho de 1952.

Sociedade.<sup>530</sup> Pela dimensão de sua logística de transporte e segurança, esse evento indica um franco investimento nos planos do novo museu.

A mostra de Rafael Borges de Oliveira enfim ocorreu no MASP, em janeiro de 1953. Numa breve nota publicada no *Diário da Noite* de São Paulo, dias depois da abertura, é informado que 23 das 28 obras expostas já estavam vendidas.<sup>531</sup> Antes de embarcar para São Paulo, elas ficaram expostas por cinco dias na galeria Oxumaré, em agosto do ano anterior. Essa não foi a primeira relação do pintor com aquela galeria. Em 13 de agosto de 1951, a Oxumaré havia utilizado uma de suas telas para ilustrar o anúncio de sua inauguração no *Diário de Notícias*.<sup>532</sup> Isso ocorreu meses depois da fotorreportagem de Tavares e Verger apresentá-lo ao público nacional.

Nesse mesmo período, o pintor negro João Alves passou a também ter obras suas disponíveis para compra na Oxumaré, como revela uma reportagem de Luiz Sampaio com fotos de Gervásio Batista, publicada no *Diário de Notícias*.<sup>533</sup> Esses dados nos permitem entender como a presença desses sujeitos na galeria, na medida em que parecem responder a demandas do sistema de arte em sua escala nacional acerca da produção de arte na Bahia, também embaralha a tentativa de articuladores locais de opor a produção dos artistas modernistas negros à “revolucionária” produção modernista dos artistas brancos.

Pouco depois da breve mostra de Oliveira na Oxumaré, José Valladares publicou uma crônica com impressões bastante elogiosas. Nela, ele ressalta a significativa presença de paisagens urbanas em suas telas – tema que em sua produção anterior era secundária. Contudo, o crítico revela em seu texto um evidente desconcerto em relação à escolha de um pintor, dito “primitivo”, atuante na cidade para protagonizar uma exposição individual no que considerava o maior museu do país.<sup>534</sup> Após realizar uma defesa veemente dos “autênticos” em detrimento dos “falsos primitivos”, ele revela que havia uma forte tensão de sujeitos ligados ao sistema de arte local em relação à visibilidade que a produção do pintor havia assumido: “alguns baterão palmas ao sugerido despertar de nossa pintura, outros ficarão

---

530 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Espetáculo raro na história - Apresentação dos quadros de Van Gogh e Renoir”. *Diário de Notícias*, 4 de maio de 1952.

531 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “Exposição de Rafael Borges de Oliveira”. *Diário da Noite* (SP), 22 de janeiro de 1953.

532 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares. “A galeria Oxumaré”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 13 de agosto de 1951.

533 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Luiz Sampaio; Gervasio Batista, “Duplo aspecto da vida de um homem do povo: engraxate e pintor”. *Diário de Notícias*, 5 de outubro de 1952.

534 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares, “Nova exposição de Rafael”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 10 de agosto de 1952.

receosos de que a desordem e até a chantagem venham a implantar-se em nossos meios artísticos”.<sup>535</sup>

Ao passo que o rápido prestígio de Oliveira parecia torná-lo uma presença incômoda para o sistema de arte – seja em escala local, seja nacional – essas mudanças pareciam impactar sua vida em aspectos alheios aos problemas comuns àquele meio. Em 20 de dezembro de 1952, às vésperas da exposição em São Paulo, o *Diário de Notícias* publicou uma reportagem com a seguinte manchete: “Ameaçado de morte o pintor Rafael Borges de Oliveira”. Nela, descobrimos que, além de carpinteiro, babalorixá e pintor, Oliveira era também inspetor da polícia e trabalhava no distante distrito industrial onde se localizava a refinaria de Mataripe. Essa região era objeto constante da cobertura da imprensa, desde sua inauguração, dois anos antes. O motivo da ameaça não é claro, apesar do jornal tentar explicar o motivo como resultado de outro integrante da força policial, enciumado de supostas relações entre o pintor e sua esposa. Frente à violência iminente, Oliveira foi à delegacia de polícia pedir proteção, munido de documentos que comprovavam ser ele um pintor de projeção nacional, e acompanhado por Carlos Eduardo da Rocha que, além de poeta e proprietário da Galeria Oxumaré, era também advogado. A reportagem não apenas nos dá indícios da vulnerabilidade do corpo dos homens negros nessa Salvador em profundas transformações, como também revela que o acesso à cidadania poderia prescindir da mediação de pessoas brancas com distintivos de autoridade. Isso fornece contornos bem mais pragmáticos na concordância de sujeitos pertencentes a grupos sociais subalternizados, ao assumirem dentro do sistema de arte, a posição de “primitivo”.



535 Idem.

**FIGURA 86:** Fotografia desconhecida. “Ameaçado de morte o pintor Rafael Borges de Oliveira”. *Diário de Notícias*, 20 de dezembro de 1952. Hemeroteca da Biblioteca do Estado da Bahia.

A partir dessa reportagem, entendemos que Tavares, em seu texto para *O Cruzeiro*, mobiliza de modo seletivo dados da biografia do pintor que permitem localizar sua vida um tanto apartada dos processos de modernidade, induzindo o leitor a apreender sua experiência como “primitiva”. Na ilusão biográfica produzida por Tavares e difundida em janeiro de 1951, o autor descreve Oliveira como um babalorixá que produzia telas de forma desinteressada e que levava uma vida hipoteticamente sem ambições.<sup>536</sup> Contudo, a difusão dessa narrativa parece que impactou diretamente a vida material do pintor nos próximos anos.



**FIGURA 87:** Vista da Bahia, Rafael Borges de Oliveira, óleo sobre madeira, 48 x 65,5 cm, 1951. Museu de Arte de São Paulo.

<sup>536</sup> BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: “Usos e abusos da História Oral”. FERREIRA, Marieta; FIGUEIREDO, Janaina P. (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.



**FIGURA 88:** Rafael Borges de Oliveira, Oxosse na sua caçada, óleo sobre painel, 53,2 x 80 cm, 1952. Museu de Arte de São Paulo.

Na mostra realizada, em janeiro de 1953, no MASP, Oliveira doou ao museu duas de suas telas, “Vista de Salvador” (1952) e “Oxosse em sua caçada” (1952). Na primeira, ele apresenta a chegada de dois trabalhadores ao centro da capital baiana e suas intrincadas rotas. Os nomes das ruas guiam nossos olhos numa perspectiva por vezes cartográfica, onde os edifícios construídos no período colonial abrem caminho em direção aos conjuntos de linhas modernistas, localizados na margem superior da tela. Já na segunda, o pintor divide a tela em duas seções triangulares onde localiza, de um lado, um bosque com animais e árvores diversas e, do outro, um canteiro domesticado e bem delimitado, habitado por veados. As duas zonas são divididas por uma estrada guardada por seu Oxossi caçador, pintado no momento em que uma serpente ameaça cruzar a fronteira.

No mês seguinte da realização da exposição, *O Cruzeiro* publicou uma segunda fotorreportagem sobre Oliveira, “O mundo mágico de Rafael”, com texto de Odorico Tavares e fotografias de José Medeiros, que retrata as telas do pintor no terreiro do alto do Pinô. Nos meses seguintes, vemos a presença do nome de Rafael minguar na imprensa local. A última reportagem localizada nesse período é o texto “Interesse pela arte popular”, publicado por José Valladares, na sua coluna no Suplemento do *Diário de Notícias*, em 12 de abril de 1953. No texto, ele enumera a extensa diversidade de objetos de cultura popular que poderiam ser adquiridas por visitantes em Salvador: cerâmica, peças ligadas a candomblé, carrancas etc. Ao tratar das pinturas, Valladares menciona Rafael Borges de Oliveira e João Alves como os mais

famosos pintores populares da cidade, e lembra a divulgação de ambos realizada pela imprensa. Após tecer considerável elogio a suas obras, ele faz, contudo, uma ressalva:

Nenhum dos dois, porém, consegue atingir a grandeza do primitivo antigo e anônimo, de que vemos o terrível flagrante de uma onça no momento de sangrar um preto, quadro que supomos um ex-voto de alguém que escapou de se ver devorado pelo perigoso felino. Mas seria injusto não destacar o pequeno quadro de João Alves representando um incêndio, executado com uma desenvoltura de artista consumado.<sup>537</sup>

Após esse breve elogio ao artista anônimo, ouvimos pouco sobre Rafael Borges de Oliveira em documentos ligados ao sistema de arte. Em 1955, o pintor foi admitido como auxiliar de polícia na Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro.<sup>538</sup> Oliveira reestabeleceu seu terreiro em Vilar dos Telles, em São João do Meriti e trabalhava na delegacia do bairro.<sup>539</sup> No ano seguinte, em 1956, as duas obras que foram adquiridas pelo MASP passaram a ser exibida na mostra permanente de pintura brasileira da instituição, mantendo-se em exposição pelo menos até 1959.<sup>540</sup> Nesse ano, o museu foi visitado pelo crítico de arte e então ministro da Cultura da França, André Malraux, que apontou as telas do pintor como algumas das obras que mais despertou-lhe atenção.<sup>541</sup> Esse breve prestígio da obra de Oliveira nas paredes do museu consolida o descolamento entre a sua trajetória pessoal, atravessada por violências e múltiplas jornadas de trabalho, e a biografia das suas obras, que respondiam a interesses institucionais em torno da ideia de “primitivo”.<sup>542</sup> Processo que esvazia as obras da experiência individual dos sujeitos e dos possíveis conflitos acerca das suas formas de aquisição e circulação.

537 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. José Valladares, “Interesse pela arte popular”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 12 de abril de 1953.

538 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “Admitidos numerosos “auxiliares de polícia” na S. de Segurança”. *Diário da Noite* (RJ), 10 de janeiro de 1955.

539 Em um documento do Departamento de Polícia Política e Social da ditadura civil-militar brasileira, o terreiro de Rafael Borges de Oliveira e a delegacia onde trabalhava são mencionados para chamar a atenção para o fato de que, por ele ser uma liderança religiosa, ele deveria ser observado para evitar qualquer relação com “agitadores”. Ver: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Segurança Pública. Divisão de Administração, nº31213 384. Exercício de 1967. Requerente: Rafael Borges de Oliveira.

540 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “Notas de Arte – pintores brasileiros”. *Correio Paulistano*, 02 de fevereiro de 1956.

541 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Pedro Muller. “Elegância no almoço a Malraux”. *Jornal do Brasil*, 28 de agosto de 1959.

542 KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. APPADURAI, Arjun (org.). Niterói: Editora da UFF, 2008.

### 5.3. ENTRE ORIXÁS, SANTOS E EX-VOTOS

Quando a fotorreportagem “Escultura Afro-Brasileira na Bahia” foi publicada na revista *O Cruzeiro*, em 15 de abril de 1951, as estatuetas de orixás, assim como suas ferramentas, eram objetos recorrentes nas práticas de colecionismo difundidas entre intelectuais e artistas estabelecidos em Salvador. Quando não eram adquiridos para uso devocional, esses objetos costumavam dividir prateleiras com ex-votos, santos católicos barrocos, carrancas e memorabilia ligada ao período colonial na Bahia. Apesar do interesse dos colecionadores por esses objetos dizer respeito a motivações bastante individuais, sua presença recorrente nas coleções estava no centro da sugestão de Odorico Tavares no texto publicado n’*O Cruzeiro*. Ali ele defende a consolidação da relação entre determinados pintores e escultores modernistas estabelecidos na Europa e objetos entendidos como “primitiva”, de autoria hipoteticamente anônima, adquiridos de diferentes formas em territórios coloniais.

Práticas semelhantes de colecionismo ocorriam no mesmo período entre intelectuais e artistas de outras regiões do país e impactavam as recém-criadas instituições modernistas de arte do pós-guerra. O interesse por essas diferentes tipologias de objetos pode ser acompanhado nas edições da revista *Habitat*, desde seu primeiro número, publicado em outubro de 1950. Nela, foi publicado um texto curto e sem autoria sob título “Ex-votos do Nordeste”.<sup>543</sup> O texto apresenta o uso religioso daqueles objetos para, em seguida, realizar um elogio sutil ao seu “primitivismo” enquanto qualidade plástica, em contraposição aos falsos “primitivos”. O autor utiliza sempre as aspas para reconhecer o sentido marcadamente hierarquizante do termo, ainda que tenha escolhido utilizá-lo. O texto foi acompanhado de uma série de imagens de ex-votos fotografados com uma iluminação dramática, além de um mapa desenhado a mão pelo artista pernambucano branco Augusto Rodrigues, sinalizando onde seria possível coletar esses objetos em igrejas do estado de Pernambuco.

Augusto Rodrigues havia realizado em 30 de janeiro de 1949, no MASP, a exposição “Arte Popular Pernambucana”, sob o patrocínio da recém-criada Comissão Nacional do Folclore (CNF). O órgão fora gestado pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) do Ministério das Relações Exteriores a partir de diretrizes da UNESCO que, diante da avaliação de impactos da Segunda Guerra Mundial nos modos de vida da Europa, indicou

---

543 “Ex-votos do nordeste”. *Habitat*, nº1, outubro, 1950.

aos países membros a criação de instituições de fomento ao estudo e preservação do Folclore.<sup>544</sup> A exposição apresentou um número vasto de peças de cerâmica figurativas, retratando cenas do sertão pernambucano, bonecos de mamulengo e ex-votos “recolhidos” – termo comum à época para tratar da aquisição desses objetos – por Rodrigues.<sup>545</sup> Numa fotografia da exposição, publicada no dia seguinte a sua abertura na *Folha da Noite*, vemos objetos levados do nordeste brasileiro expostos em vitrines e aparadores de madeira, justapostos à tela “Os Retirantes” (1944), do pintor branco Cândido Portinari, adquirida no ano anterior pelo museu.<sup>546</sup> O gesto sugere uma relação de continuidade entre os objetos ali expostos e a forma de representar do pintor.



**FIGURA 89:** Fotografia desconhecida. “A vida das populações nordestinas retratadas numa admirável exposição de cerâmica” (detalhe). *Folha da Noite*, 31 de janeiro de 1949. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O interesse pelos ex-votos foi retomado pela *Habitat*, em seu quinto número, dessa vez por artistas atuantes em Salvador. Na mesma edição em que se apresentou o balanço da

544 Vilhena chama a atenção que as exposições assumiram uma posição de considerável centralidade nos congressos do movimento folclórico após a criação da CNF. Ver: VILHENA, Luis Rodolfo. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

545 Em duas páginas escrita a mão depositadas no Arquivo Histórico do MASP, há notas com detalhes de proveniência dos objetos: “Ceramista Severino de Tracunhaém; Ceramista Vitalino de Caruaru; Ex-voto recolhido na igreja S. Severino dos Ramos – Paudalho; Ex-voto recolhido na Igreja Santa Quitéria de Garanhuns; Ex-voto recolhido na Cruz do Caboclo – Triunfo; Ex-voto recolhido no Santuário de Santo Cristo de Ipojuca; Ceramista Tilza de Canhotinho; Mamulengo de Cheiroso – Recife; Mamulengo de Zé de Lucas – Taquaritinga do Norte; Mamulengo – Recife; Ex-voto recolhido na Capela de Guardia; Ex-voto recolhido na Igreja de Santo Antero – Tracunhaem; Ex-voto recolhido na Capela do Engenho Congaú – em Aliança”. Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Pasta: Exposição de cerâmica nordestina.

546 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “A vida das populações nordestinas retratadas numa admirável exposição de cerâmica”. *Folha da Noite*, 31 de janeiro de 1949.

revista sobre a I Bienal de São Paulo, e o texto “Pintores populares da Bahia” de José Valladares, foi também publicado um encarte destacável com reproduções de página inteira do álbum de monotípias produzido por Mário Cravo no ano anterior, a partir das pesquisas do artista observando ex-votos. O álbum foi enviado pelo artista como presente ao diretor do MASP, como é possível aferir nas correspondências depositadas no arquivo da instituição. Duas dessas monotípias havia sido expostas, em novembro de 1951, no III Salão Bahiano de Belas Artes, onde Valentim exibiu duas obras de temas semelhantes, o desenho em nanquim “Ex-votos” e a tela “Composição com ex-votos”. Obras que fazem parte de uma rara incursão do pintor negro em temas figurativos.

As monotípias de Cravo foram publicadas na revista junto a um longo ensaio com o título “Ex-votos e ‘premissas’”, divulgado sem autoria.<sup>547</sup> No texto, foi apresentada uma longa lista de exemplos da presença de ex-votos no Brasil, sobretudo no estado de São Paulo. Ao analisar práticas votivas presentes em festas do divino, elas são tratadas como um “*pottlach*” religioso, retomando o termo utilizado por grupos indígenas do noroeste do Canadá e utilizado por Marcel Mauss para tratar das dinâmicas de trocas de presentes em diferentes territórios. Na reportagem, vemos um raro exemplo do uso aprofundado da literatura antropológica, que tem alguns de seus termos constantemente apropriados no período, em textos de arte que analisam peças produzidas por artistas, ditos à época, “primitivos”.

Ainda na mesma edição, foram publicados outros conteúdos produzidos na Bahia, que dá indícios da centralidade daquele território nos projetos do sistema de arte no período. Trata-se de uma seleção de fotografias de capoeiristas realizadas pela artista e fotógrafa branca Alice Brill, e acompanhada de alguns desenhos e breve texto de Carybé; além de uma série de gravuras realizadas pela artista romeno-brasileira Yolanda Mohaly, em sua recente passagem à Salvador, a partir da qual o autor do texto sugere ida à Bahia como uma alternativa à Europa nas viagens formativas de artistas.

Os ex-votos retornaram no ano seguinte na revista em “Os ladrões de ex-votos”, reportagem ilustrada com uma fotografia da coleção de Cravo em seu ateliê, realizada no ano anterior por Alice Brill.<sup>548</sup> Esse texto se inicia com uma narrativa que apresenta a descrição de uma viagem ao município de Canudos onde, a despeito do interesse dos moradores, um grupo

---

547 “Ex-votos e ‘premissas’”. *Habitat*, n.5, janeiro de 1952.

548 “Os ladrões de ex-votos”. *Habitat*, n. 11, junho de 1953.

de ladrões furtam ex-votos da região. O objetivo do grupo é claro: “amparando um colecionador de ex-votos está sempre uma espécie de ladrão-romântico. O ex-voto não se compra, nem se ganha: rouba-se e com grande risco”.<sup>549</sup> Nessa defesa romântica do furto de ex-votos por artistas e intelectuais, descobrimos que as peças feitas de cera eram vendidos em lojas de artigos religiosos aos devotos que cumpririam suas promessas e, por isso, eram menos valorizadas. Já aquelas feitas em madeira, esculpidas pelos próprios fiéis agraciados com milagres, eram altamente cobiçadas por colecionadores.



**FIGURA 90:** Alice Brill. “Ateliê do artista plástico Mário Cravo”. Negativo 120 mm. Coleção Alice Brill, Instituto Moreira Salles.

Apesar de se tratar de uma tipologia diferente de peças, uma reportagem publicada em 27 de março de 1955, no *Diário de Notícias*, apresenta uma descrição detalhada de um furto com detalhes desse tipo de ação nas práticas de colecionismo.<sup>550</sup> Naquele mês, foi aberto na Delegacia Auxiliar de Salvador um inquérito policial para investigar o furto de um conjunto de imagens sacras católicas, realizado na Ilha de Itaparica. Odilon Silva Gomes, residente de Itaparica, havia convidado Gilberto Silva Gomes e André Manoel de Jesus, que se encontravam desempregados, para “apanhar umas imagens” na Igreja das Mercês, localizada na Ilha. Ao chegarem ao templo, o grupo o encontrou de portas abertas e, logo depois de se apropriar dos objetos, se dirigiu a um barco já estava preparado para levar os três indivíduos ao atracadouro de Água de Meninos, em Salvador. Para evitar qualquer infortúnio na

<sup>549</sup> Idem.

<sup>550</sup> Hemeroteca da Biblioteca do Estado da Bahia. “Diversas pessoas envolvidas no furto das imagens – instaurado inquérito na delegacia auxiliar”. *Diário de Notícias*, 27 de março de 1955.

operação, o grupo chegou a capital depois de o dia escurecer, e dirigiu-se a uma pequena casa na “invasão” de Massaranduba, onde passou a noite. Na manhã do dia seguinte, as peças foram levadas a um endereço na rua Princesa Isabel, que conecta os bairros de elite do Garcia e Barra, e entregues “ao senhor” Antônio Rebouças, que havia encomendado a operação, em troca de Cr\$100,00, que foi dividido entre os três.

Dias depois do primeiro furto, o mesmo grupo realizou uma incursão semelhante na Capela da Nossa Senhora do Bom Despacho igualmente bem sucedida. Contudo, o líder do grupo, Odilon Gomes, decidiu dessa vez embolsar todo o pagamento realizado por Rebouças, gerando uma desavença entre o trio. Após a briga, André Manoel de Jesus foi à delegacia de polícia denunciar o esquema arquitetado por Rebouças, que teve as peças apreendidas em sua residência. Apesar de não haver dados para aferir se o colecionador é o prestigiado escultor branco homônimo, o caso nos revela detalhes em torno das práticas de aquisição de objetos no colecionismo local no período. Prática definida a partir de dados inscritos na experiência racial dos sujeitos envolvidos. Seja no baixo ordenado para a realização de furtos de peças de alto valor, seja na circulação dos indivíduos entre o bairro negro de Massaranduba e o Graça, onde vivia a elite mais abastada da cidade.

As práticas de furto não eram naturalizadas e romantizadas de forma unívoca no interior do sistema de arte. Em uma nota sem data de Valentim escrita em seu diário, ele demonstra contrariedade à prática e ao destino de sujeitos como Odillon e seu bando: “Benedito dos Santos, vulgo “Rato de Igreja” é condenado a 2 anos de prisão, multa de 500 cruzeiros e taxa penitenciária de 20 cruzeiros, por ter roubado santos na Igreja na Conceição da Praia, é desvalido, 19 anos. Enquanto Mario Cravo & Cia. Roubam impunemente.”<sup>551</sup>

Da mesma forma, o furto também não era o único meio de aquisição de peças nas práticas de colecionismo de diferentes tipologias de objetos considerados de autoria anônima do período. Esses meios variavam também entre a compra direta, ou ainda a insidiosa proposta de trocar usados por novos, que seriam mais vistosos e com maior tempo de vida. Proposta que certamente soaria plausível em um período em que o discurso sobre patrimônio ainda era tão pouco difundido fora de determinados círculos intelectuais.<sup>552</sup> Ao analisar essas

<sup>551</sup> Apesar desse documento não trazer data, há uma segunda anotação em outra página do conjunto em que há escrito apenas “O ladrão de santos. Imagens”, datado de setembro de 1954. Ver: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Fundo Rubem Valentim. Caixa 59; Grupo 05 – Vida pessoal e doméstica. “Diário”.

<sup>552</sup> Jancileide Santos também analisou essas práticas de colecionismo entre as décadas de 1940 e 1960 entre artistas em Salvador em: SANTOS, Jancileide Souza dos. Artistas-Colecionadores na Bahia: uma análise da prática de colecionismo e sua influência nos processos de criação artística de Mário Cravo Junior e Sante

narrativas, é possível também identificar um espelhamento com as descrições de práticas de colecionismo de “arte negra” praticadas pelo colonialismo europeu na África. Práticas que podemos identificar em diferentes passagens do diário do etnógrafo francês Michel Leiris, da expedição Dakar-Djibouti, a serviço do governo francês, em que ele descreve como o furto era um protocolo corrente na aquisição de objetos para o Musée de l’Homme.<sup>553</sup>

A partir dessa aproximação final, é possível entender de forma totalizante a proposta de Odorico Tavares em reproduzir as práticas do modernismo europeu diante da arte dita “primitiva” vinda das colônias. No agenciamento desses objetos pelo sistema de arte na Bahia, é possível depurar dos discursos os seus sujeitos em, pelo menos, três questões que descolavam-se dos interesses individuais e que costumeiramente informavam práticas de colecionismo: a crença na iniciativa individual enquanto participante da crescente valorização do discurso em torno do patrimônio; o desejo desses indivíduos em ser co-participantes da produção de uma identidade regional fomentada pelas elites locais; ou ainda o esforço de garantir a manutenção das relações de poder locais, por meio da apropriação de objetos que os fizessem parecer herdeiros do poder colonial. No caso específico da aproximação da “escultura afro-brasileira” com a “arte negra” proposta por Tavares, há um fator adicional implicado em sua presença no sistema de arte, que é a violência religiosa contínua contra as comunidades onde essas peças eram originalmente produzidas.<sup>554</sup> Um tema que, naquele momento, parece ainda alheio ao discurso do sistema de arte.

---

Scaldeferri. In: X Seminário do Museu D. João VI & VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX, 2020, Rio de Janeiro. ANAIS ELETRÔNICOS X Seminário do Museu D. João VI & VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX.

A mesma autora trata da dimensão de raça e gênero nessa prática de colecionismo no tempo presente e sua relação com o anonimato em: SANTOS, Jancileide Souza. Arte popular, artesanato, gênero e relações raciais. *Modos: Revista de História da Arte*, v. 6, 2022.

553 LEIRIS, Michel. *A África Fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

554 Sobre a formação de coleções afro-religiosas em escala local e seu agenciamento contemporâneo no Museu Afro-Brasileiro, ver: SANZI, Roger. A vida oculta das pedras: historicidade e materialidade dos objetos do candomblé. In: GONÇALVES, José Reginaldo S.; GUIMARÃES, Roberta Sampaio; BITAR, Nina Pinheiro (ORG.). *A Alma das Coisas – patrimônios, materialidade e ressonância*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2013. SANDES, Juipurema A. Sarraf. *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira*. Dissertação de mestrado. Estudos Étnicos e Africanos. Universidade Federal da Bahia, 2010. MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação de mestrado. Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2017.

#### 5.4. BAHIA NO IBIRAPUERA

Nos anos seguintes à primeira Bienal de São Paulo, a circulação de objetos tratados pelo sistema de arte como de autoria anônima permaneceu contínua tanto em Salvador, como nacionalmente. Entre as diferentes práticas e discursos produzidas pelo sistema de arte em relação a esses objetos, é possível identificar um ponto de inflexão: a montagem da exposição “Bahia no Ibirapuera”, que ocorreu entre setembro e dezembro de 1959, como parte da programação da V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Numa carta escrita em 13 de março de 1959, Francisco Matarazzo Sobrinho informou a arquiteta Lina Bo Bardi que havia apresentado na reunião da diretoria do MAM-SP o plano da exposição “Olhos sobre a Bahia”. No projeto, a mostra integraria o quadro geral da Bienal daquele ano, e a concepção criativa seria dividida entre Bardi e Eros Martim Gonçalves, então diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Em sua concepção expográfica, objetos de diferentes tipologias – de obras de arte a utensílios de cozinha produzidos localmente – seriam apresentados de forma igualmente solene, em um ambiente marcadamente cenográfico.<sup>555</sup>

O projeto estava em franco diálogo com outras experiências contemporâneas à mostra. Seu primeiro título vinha da coluna mantida por Bardi no *Diário de Notícias* durante sua estadia em Salvador no ano anterior, jornal onde obteve espaço para articular a colaboração de intelectuais locais. Por outro lado, Martim Gonçalves tinha considerável experiência realizando exposições quando apresentava fotografias realizadas na Bahia ao lado de ex-votos, carrancas e outros objetos produzidos localmente.<sup>556</sup>

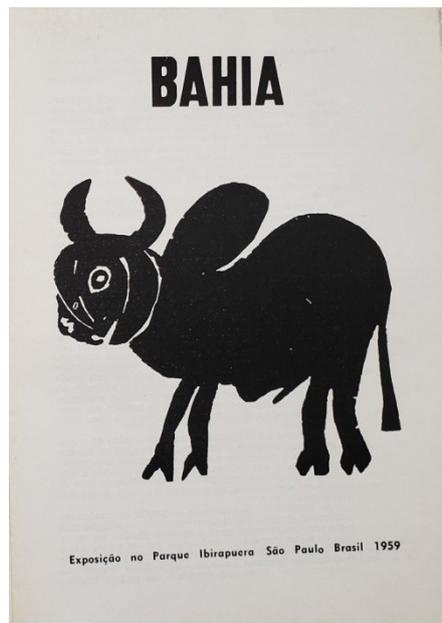
Nos meses seguintes à apresentação do projeto para a equipe da Bienal, Bardi e Gonçalves trabalharam intensamente na montagem da exposição. Em julho, numa carta escrita de São Paulo pela arquiteta e endereçada a Gonçalves, ela lista uma série de providências sobre o envio de peças de grandes dimensões a ser tomado em caráter de urgência.<sup>557</sup> Ela pede para o teatrólogo providenciar e supervisionar o encaixotamento e transporte da “porta dos saldanhas” do Solar Ferrão – cujo traslado seria financiado por

555 Sobre a história dos usos de elementos de cenografia nas práticas expográficas no século XX, ver: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

556 Sobre as exposições organizadas por Gonçalves enquanto diretor da Escola de Teatro e a circulação internacional delas, ver: SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.

557 Arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Pasta 1.1028.6. Correspondência, julho de 1959.

Edmundo Monteiro – e que cobrasse a Mário Cravo que fizesse o orçamento do transporte da escultura “Exu mola de jeep”, tanto por avião como por terra. Pediu ainda que enviasse por correio alguns folhetos de cordel com figuras de diabos, vacas, porcos, Lampião, e outros temas, pois ela pretendia utilizá-los para conceber o cartaz da exposição. Essa pesquisa redundou na imagem de um boi, ressoando no espaço expositivo em figuras de cerâmica com o mesmo tema.



**FIGURA 91:** Lina Bo Bardi. Folder: “Bahia”. Impresso. 1959. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

Na mesma correspondência, Bardi também solicita que Gonçalves comprasse conchas do mar: “Preciso mesmo, embora tenha recusado lá na Bahia, de algumas conchas (...) Queria procurar conchas no litoral paulista mas só há pequenas. Precisaria mesmo de conchas do litoral baiano”. O material seria utilizado em seu projeto de cavalete para a exposição, que teria sua base feita por uma mistura de cimento e pedaços do material marinho. No desenho, vemos uma estrutura de madeira e metal, com pés feitos de concreto e conchas, em que é possível identificar, na forma e na escolha de materiais, um sentido marcadamente cenográfico da mostra, dentro de uma estética funcionalista. Solução a partir da qual Gonçalves e, sobretudo, Lina, buscavam emular os contrastes da materialidade da capital baiana.

Numa correspondência escrita no mês seguinte, Bardi continua dando dimensão da diversidade que objetos que comporiam a exposição. Ela solicita a Gonçalves que fossem enviadas cabeças de proa do São Francisco; uma figura de proa de barco português; ex-votos, a serem emprestados de três colecionadores – Mario Cravo, Odorico Tavares e a Escola de Teatro –, um balangadã, uma figa de azeviche de 5 a 8 cm, peças de cerâmica, a barca dos diabos, e algumas peças africanas que haviam sido trazidas do continente por Pierre Verger e compradas por Gonçalves.<sup>558</sup> Essas últimas, dando dimensão do crescente interesse em cultura material africana no período.

“Bahia no Ibirapuera” foi realizada na marquise que conecta os diversos pavilhões do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera. A presença do presidente Juscelino Kubischek na abertura da mostra foi amplamente noticiada na imprensa, onde aparece em fotografias assistindo uma roda de capoeira e experimentando acarajés distribuídos ao público – prática que já era comum em exposições realizadas em Salvador, sobretudo na visita de autoridades de fora do estado. Em suas reportagens, a imprensa paulistana a identificou, em larga medida, como uma exposição de folclore. Numa crítica escrita pela jornalista Vera Pacheco Jordão, ela utiliza o termo “pavilhão da Bahia na Bienal de São Paulo”.<sup>559</sup> Percepção que deve ter sido corrente no público do período, devido à franca similitude da montagem com pavilhões de exposições regionais montados na tradição de Exposições Universais.<sup>560</sup>

---

558 Arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Pasta 1.1030.5. Correspondência, agosto de 1959.

559 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Vera Pacheco Jordão, “A Bahia na Bienal de São Paulo”. Suplemento do *Diário de Notícias*, 29 de novembro de 1959.

560 Essa observação parte da análise das fotografias de montagem da exposição. Compartilho essa percepção com Ana Luisa Ribeiro, que analisou o mesmo conjunto documental depositado no Arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Ver: RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2015.



**FIGURA 92:** Fotografia desconhecido. Bahia no Ibirapuera, cópia fotográfica, 1959. N° de referência: 048ARQf0100. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

Localmente, a exposição foi anunciada numa reportagem do *Diário de Notícias* também centrada na presença de Kubischek em sua abertura. A matéria foi publicada ao lado de uma reportagem acerca das atividades do IPTA, projeto instituído na gestão anterior do governo do estado e que estava prestes a ser descontinuado, tal como havia ocorrido com o Museu de Arte e História da Bahia.<sup>561</sup>

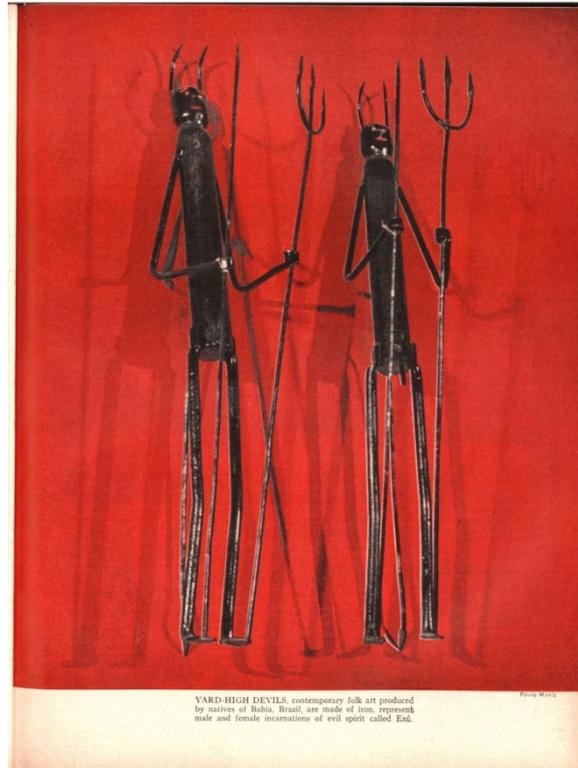
Em 16 de novembro, a revista estadunidense *Time* publicou a crítica “*Arts of Bahia*”, um texto sem autoria e bastante laudatório da exposição, que estampou também as páginas do *Diário de Notícias* no mesmo dia, em sua versão em português.<sup>562</sup> No texto, a ideia do anonimato é referendado: “Em geral, a arte baiana é o produto de artesãos humildes e anônimos.”<sup>563</sup> Contudo, logo em seguida, apresenta-se o ferreiro Reginaldo Andrade Costa, que havia realizado as esculturas de Exus presentes na exposição e que ilustram a reportagem. As esculturas são apresentadas no texto a partir da interpretação, ainda comum em seu tempo, que associava aquela entidade a práticas demoníacas.<sup>564</sup>

561 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Exposição da Bahia abafou São Paulo ao som de berimbau e cheiro de acarajé”. *Diário de Notícias*, 24 de setembro de 1959.

562 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “‘Times’ destaca exposição ‘A Bahia no Ibirapuera’”. *Diário de Notícias*, 16 de novembro de 1959.

563 “*In general, Bahian art is the product of humble and nameless artisans.*” (tradução minha).

564 Esse processo foi historicamente acompanhado pela demonização das práticas religiosas negras de forma ampla no Brasil. Processo cujas representações foram analisadas pelo historiador da arte Jaime Sodré em: SODRÉ, Jaime. *Da diabolização à divinização: a criação do senso comum*. Salvador: Edufba, 2010.



**FIGURA 93:** Paulo Muniz (fotografia) “Arts of Bahia”. *Time Magazine*, 16 de novembro de 1959. Time Magazine Archives.

No arquivo de desenhos legado pela arquiteta, há variações diversas da planta e de esboços em aquarela do que seria o espaço expositivo, que permite acompanhar o processo de gestação do projeto.<sup>565</sup> A partir das fotografias depositadas no arquivo, é possível ter uma noção clara do formato assumido pela exposição já montada. A primeira impressão diante desse conjunto de imagens é a diversidade de tipologias de obras na exposição, onde era possível ver fotografias impressas, ex-votos, vasos de cerâmica, cestaria, brinquedos feitos de diversos materiais, utensílios de cozinha feitos pela indústria vernacular, santos barrocos, instrumentos e indumentária de orixás etc.

A exposição foi estruturada como um espaço amplo e totalmente isolado do ambiente externo, com poucas paredes internas dividindo o ambiente, e algumas salas contíguas. Cada superfície do seu espaço expositivo era coberta com diferentes materiais, fosse o tecido que envolvia a estrutura de concreto armado do teto da marquise desenhada por Oscar Niemeyer, ou a camada de folhas que cobria todo o chão do salão principal. O aspecto cenográfico da montagem era complementado com a minuciosa escolha das cores e texturas de cada

<sup>565</sup> Ana Luisa Ribeiro realizou uma análise cuidadosa desses projetos em sua dissertação de mestrado (2015).

superfície, feitas com materiais diversos, que contrastavam em sua diversidade e produziam um efeito de complementaridade com os objetos expostos.

Por toda a exposição, as diferentes tipologias dos objetos tinham soluções expográficas próprias. No salão principal, havia disperso pelo espaço um grande número de carrancas dispostas em pequenos pedestais junto a um manequim de vaqueiro que segurava um chicote e algumas árvores feitas de papel em escala natural, conferindo um tom etéreo ao ambiente. No mesmo salão, pequenas paredes cobertas com tecido escuro serviam de anteparo para ressaltar a seleção de imagens do barroco cristão.



**FIGURA 94:** Fotografia desconhecido. Bahia no Ibirapuera, cópia fotográfica, 1959. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



**FIGURA 95:** Fotografia desconhecido. Bahia no Ibirapuera, cópia fotográfica, 1959. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

Das poucas divisórias do espaço expositivo central, um dos eixos principais era definido por um gradil feito com treliças finas de madeira que formavam entre si retângulos de tamanhos diversos, onde ficavam justapostas fotografias realizadas por Pierre Verger, Marcel Gautherot, José Medeiros e Alexandre Robatto.<sup>566</sup> Nessa mesma estrutura de madeira, foram também dispostos utensílios utilitários realizados a partir do reaproveitamento de objetos industriais feitos em metal e vidro – lamparinas, funis, pás etc. – e vendido em feiras locais.

A transparência sugerida pelo gradil é reiterada pelo grande aquário que ocupava posição central no salão. Dentro dele, foi montada uma paisagem fantástica realizada com brinquedos e esculturas feitas de diversos materiais (animais, brinquedos, a barca de exus e uma figura de Yemanjá). Nas paredes ao fundo, foi apresentado um grande conjunto de ex-votos dispostos em forma geométrica em uma parede tijolos caiada; e vasos de cerâmica popular empilhados de forma intencionalmente despojada, como se estivessem a venda em uma feira livre.

Do outro lado do salão, o visitante poderia identificar numa grande parede sólida ferramentas de orixás com legendas que davam informações de seu uso, dispostas próximo aos atabaques rum, rumpi e lé. Do outro lado da parede, havia um ambiente aberto, onde eram alinhados manequins vestindo indumentárias de orixás, seguidos de estandartes de festas do catolicismo popular, apresentadas a frente de colchas feitas de retalhos – peças pouco comuns em exposições no período, mas que tem grande semelhança formal com as *quilts* associadas à cultura material afro-americana em instituições de arte nos Estados Unidos, nos dando um indício acerca do trânsito de conhecimentos museológicos sobre o tema entre a América do Norte e Sul.

O folder da exposição traz outras informações que nos ajudam a compreender o projeto. O impresso inicia com um texto bastante laudatório do escritor Jorge Amado. Em seguida, há um texto assinado pelos curadores, em que Bardi e Gonçalves defendem a sua proposta de exposição. Os autores iniciam atacando a existência de hierarquias no sistema de arte, que produzem diferentes níveis de humanidade dos seus produtores: “Qual lugar

---

<sup>566</sup> Essa lista refere-se apenas aos nomes que consegui identificar, podendo haver imagens de outros fotógrafos ou fotógrafas que atuaram no período.

ocupado na graduação (explícita, implícita ou “condescendente”), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva? Qual seu significado?”. Contudo, em seguida, eles assumem uma ideia romantizada de “povo” como uma classe desprovida de constrangimentos sociais, associando sua estética a de um pretense homem puro, viabilizando assim a estratégia de tratar como anônimos os sujeitos produtores daqueles objetos.<sup>567</sup>

Os dados referentes à montagem da exposição não permitem assumir que o projeto de Bardi na V Bienal reproduzia aquele defendido por Tavares na primeira edição da mostra. Da mesma forma, as práticas de colecionismo ganham novos sentidos nos discursos de artistas e intelectuais ao longo dos anos. Sejam eles informados pela crescente indústria do turismo e o reavivamento dos estudos de folclore durante o imediato pós-guerra, seja pela incorporação de alguns desses objetos à retórica do desenvolvimentismo a partir de meados da década de 1950, ou ainda pelo processo de valorização de diferentes ideias de África, na medida em que os processos de descolonização se acirravam no continente.

Por outro lado, a posição de Bardi naquele momento como diretora do recém-inaugurado Museu de Arte Moderna da Bahia permite entender aquela mostra como a consolidação das expectativas em relação à maior integração da rede de profissionais de Salvador ao sistema de arte. Uma continuidade que se reforça na defesa de uma identidade regional representada pela cultura popular negra, ainda que a presença negra entre os sujeitos que articularam esse projeto tenha sido insipiente.

#### 4.5. CONCLUSÕES

Assim como na abertura da I Bienal, ocorreu também em setembro de 1951 a publicação da fotorreportagem “As noivas dos deuses sanguinários” na revista *O Cruzeiro*. Nessa matéria, o fotógrafo José Medeiros e o jornalista Arlindo Silva apresentaram seus registros do cotidiano do processo de recolhimento de três iaôs durante a feitura do seu santo em uma casa de candomblé no bairro de Plataforma, no subúrbio ferroviário de Salvador – uma ritual de iniciação à religião tratada como privativa por preceitos religiosos costumeiramente difundidos.<sup>568</sup> A matéria foi lida à época pelas elites intelectuais brancas como uma resposta à fotorreportagem “*Les Possédées de Bahia*” de Henri-Georges Clouzot,

<sup>567</sup> Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Pasta 1.1024.1. Folder “Bahia no Ibirapuera”.

<sup>568</sup> Fernando de Tacca pesquisou em detalhes os desdobramentos da fotorreportagem na vida das protagonistas em: TACCA, Fernando de. *Imagens do Sagrado*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

publicada em maio daquele ano na revista ilustrada semanal *Paris Match*, com imagens do cotidiano de um terreiro na capital baiana. Numa leitura que considera a cor dos sujeitos envolvidos, a resposta ao estrangeiro sobre a primazia do tema na imprensa pode ser também claramente lida como um tensionamento das instituições liberais brancas em relação aos limites de sua presença em espaços negros. Essa ação teve consequências trágicas na vida das protagonistas das imagens.

Esse caso tem relação direta com o nascente mercado de turismo na região, que via os terreiros enquanto potencial de mercado para atender a afeição dos visitantes por experiências julgavam pitorescas e que informavam igualmente o interesse contínuo das instituições de arte de São Paulo em relação à Bahia. Esse interesse se revela no esforço analisado ao longo deste capítulo, empreendido por articuladores do sistema de arte em Salvador em relação a estabelecer de forma objetiva os lugares a serem assumidos por artistas negros e brancos. Em seus discursos e práticas, é evidente como termos como “primitivo” e “moderno” foram mobilizados para definir posições de sujeito e objeto nessas relações em que os artistas negros eram tomados como inspiração para a experiência dos artistas brancos. Experiências em que o anonimato dos autores e autoras das peças ou mesmo o alheamento desses sujeitos em relação aos mecanismos que operam o sistema aparecem como fatores de desigualdade na possibilidade de efetivação desse projeto.

Esse fenômeno pode ser observado na participação do escultor branco Mário Cravo Júnior na I Bienal. Cravo enviou a São Paulo três peças para serem expostas na mostra. Ele mandou também uma quarta escultura, “Cabeça de Cristo” (1945), como presente pessoal a Francisco Matarazzo Sobrinho.<sup>569</sup> Na exposição daquele ano, Cravo foi laureado com a medalha de prata em escultura pela obra “Briga de galos” (1950), dando início a uma longa e prestigiada carreira. Pouco mais de um ano depois, Rafael Borges de Oliveira, em sua mostra no MASP, doou à instituição duas de suas telas em exposição: “Vista de Salvador” (1951) e “Oxosse na sua caçada” (1952). Entre os dois casos, chama a atenção os sentidos distintos assumidos pelas doações de cada um desses artistas, cujos gestos participaram, no primeiro, de uma trajetória de sucesso bem articulada com gestores de instituições, e do outro, o descolamento da experiência social do artista em relação ao sucesso de suas obras.

---

<sup>569</sup> Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Carta-ofício MAM/527 não assinada datada em São Paulo em 13/11/1951 de Francisco Matarazzo Sobrinho e Lourival Gomes Machado endereçada a Mário Cravo Jr. Pasta do artista Mário Cravo Jr.

Esses dados nos permitem incluir um fator de desigualdade racial na vida social desses objetos que, enquanto presentes circulantes no sistema de arte, habitavam as posições indeterminadas que Arjun Appadurai identifica entre a “dádiva”, no sentido mausiano, e a “mercadoria”, na tradição marxista.<sup>570</sup> Ao considerar as múltiplas posições assumidas por obras de artistas negros e brancos no sistema de arte, é lícito considerar que a circulação de obras de artistas brancos agem como parte da própria subjetividade do seu criador, ao passo que as peças de autoria negra são tratadas, por vezes, enquanto mediador das relações entre indivíduos de diferentes elites brancas, numa relação em que parece haver um esforço para subjugar a subjetividade do criador daquelas obras. Relação que se configura enquanto um protocolo de racialização pactuado a maneira do dispositivo observado por Sueli Carneiro no livro originado de sua doutorado.<sup>571</sup>

\*\*\*\*\*

Em uma carta enviada por José Gómez-Sicre, em 1959, a José Valladares, o crítico cubano solicita que fossem enviadas algumas fotografias de peças da coleção do Museu do Estado da Bahia que ele havia visto em suas viagens a Salvador, para a publicação de um *Guia de las Colecciones Publicas de Arte en la América Latina*. Na mesma correspondência, ele relembra as duas passagens que fez na cidade, em 1955 e 1957, e ressalta: “Se há algum trabalho recente de Mário Cravo ou do formidável Aguinaldo, apreciaria muito o envio de uma foto”.<sup>572</sup> Apesar de não termos indícios de que Valladares enviou a Gómez-Sicre fotografias de obras de qualquer um dos dois artistas, ela revela seu interesse na presença das obras de Aginaldo nos espaços definidores da produção que seria identificada como representativa da arte produzida na América Latina, naquele período.

Entre as fotografias enviadas em resposta por Valladares, e ainda presentes no arquivo do crítico cubano, é possível identificar registros feitos das obras enumeradas pelo cubano em sua carta, além da imagem de uma escultura em madeira que representa uma mulher negra,

570 APPADURAI, Arjun. “Mercadorias e política de valor”. In: A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. APPADURAI, Arjun (org.). Niterói: Editora da UFF, 2008.

571 CARNEIRO, Sueli. Dispositivo de Racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser”. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

572 “*Si hay algun trabajo reciente de Mario Cravo o del formidable Aguinaldo em la colección, le apreciaré mucho el envío de una foto.*” (tradução minha). Arquivo do Museu do Estado da Bahia. Pasta: Correspondências Recebidas, Anos 1955/1956/1957/1958/1959. Correspondência de José Gómez-Sicre a José Valladares. 15 de abril de 1959.

trajando um vestido rodado e carregando um alguidar na cabeça. Fotografia que, como as demais enviadas, foi realizada por Voltaire Fraga. A peça tem origem desconhecida e fez parte da coleção de objetos de cultos afro-brasileiros reunidos por Nina Rodrigues, entre aqueles pilhados por forças policiais da Bahia e recolhidos em oferendas e altares montados em espaços públicos.



**FIGURA 96:** Voltaire Fraga. Sem título, cópia fotográfica. LILLAS Benson Special Collection, University of Texas. Fundo Gómez-Sicre, Caixa 3, Pasta 21.

Quando Fraga realizou a imagem, a peça – muitas vezes identificada como Yemanjá – fazia parte da coleção do museu do Instituto Médico Legal da Bahia.<sup>573</sup> O registro faz parte de um universo maior de fotografias feitas dessa escultura de autoria desconhecida, que circularam entre diferentes impressos do período, seja em livros científicos de autoria de Arthur Ramos ou em reportagens ilustradas por Pierre Verger.<sup>574</sup>

573 A peça foi incorporada à coleção do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia na criação dessa instituição em 1978. Atualmente, ela faz parte da exposição permanente “Arte do crer”, exposta ao lado de duas esculturas de autoria de Manoel do Bonfim.

574 Marta Salum analisou as representações dessa escultura numa fotografia que ilustra o texto de 1904 de Nina Rodrigues, em livros de Pierre Verger e na montagem da exposição do Museu Afro-Brasileiro de 1995, em: SALUM, Marta Heloísa Leuba. Por que são de madeira essas mulheres d’água? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 9, 163-193, 1999.



**FIGURA 97:** Fotografia desconhecida. “Escultor de candomblé nunca foi a terreiros” (detalhe). Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1958. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

**FIGURA 98:** Fotografia desconhecida. “Baiana (Agnaldo dos Santos)”. Pasta Agnaldo dos Santos, Fundo Desenbahia. Arquivo do Museu de Bahia.

**FIGURA 99:** Fotografia desconhecida. Folder, 1958. Fundo Franco Terranova, Caixa: 19.3. Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

As imagens dessa escultura produziam uma visualidade marcadamente negra que Agnaldo dos Santos esteve especialmente interessado em observar em seus estudos enquanto escultor. Considerando a circulação dessas imagens e a própria presença da escultura em Salvador, não me parece ser mero acaso a franca semelhança formal, guardada entre essa Yemanjá e a escultura *Baiana de acarajé* (1957), exposta em sua exposição individual na Oxumarê e, em novembro de 1958, e na Galeria Gea, em Copacabana, no Rio de Janeiro, em novembro de 1958.

Em ambas as situações, a “Baiana de acarajé” foi apresentada em conjunto com “Pilando Dendê” – exposta meses antes na IV Bienal de São Paulo. Obras que compartilham entre si a temática ligada a ofícios realizados por mulheres negras em Salvador. A presença das duas obras no espaço expositivo pode ser localizada tanto no folder de divulgação da galeria baiana como no texto da reportagem “Escultor de candomblé nunca foi a terreiros”,

publicada na *Tribuna da Imprensa*, em 19 de novembro de 1958, referente à abertura da exposição do Rio de Janeiro.<sup>575</sup>

No texto dessa reportagem, seu autor apresenta informações detalhadas acerca do processo produtivo das esculturas de Agnaldo, dando a entender que ambos conversaram demoradamente. O sensacionalismo dá o tom desde o título, que no primeiro parágrafo é complementado com uma aberta desqualificação de suas habilidades técnicas. Para gerar um pretenso escândalo nas expectativas do público consumidor de arte do período, o autor revela duas vezes ao longo do texto que Agnaldo não frequentava o candomblé.

Apesar do desdém do autor em relação ao trabalho de Agnaldo, essa crítica é uma das mais reveladoras acerca das formas de sociabilidade negra que o escultor estava inserido no período. Ao ser questionado sobre seus planos para o futuro, Agnaldo revela que gostaria de abrir uma “Boite Negra” em Salvador. Apesar de não ser possível aferir a veracidade de seu desejo em trabalhar no setor do entretenimento noturno, sua resposta soa como uma provocação acerca da incessante busca de intelectuais brancos em enquadrar os sujeitos negros nas suas expectativas sobre os “autênticos primitivos”. Processos assim faziam silenciar, em larga medida, os projetos de vida, crenças, redes de apoio nas comunidades desses artistas, desconsiderando interpretações de realidades informadas por suas experiências individuais. No caso de Agnaldo, ignorando detalhes acerca da forma como apreendeu os mecanismos de funcionamento do sistema de arte, ou como se tornou um arguto observador e comentarista de uma Salvador em profundas transformações.

A “Boite” do escultor nunca saiu do plano das ideias. Agnaldo faleceu no ápice de sua curta carreira, em 26 de abril de 1962, aos 34 anos de idade. O fato foi amplamente noticiado na imprensa local. Havia alguns anos que ele havia sido diagnosticado com doença de chagas. Após algumas crises decorrentes do acúmulo de esforço físico por conta do trabalho nas últimas décadas, Agnaldo começou a ter paralisias no braço. Buscou tratamento com um sujeito de nome Paulo Bonfim, que anunciava seus serviços como médico, apesar de ter exercido por curto tempo a atividade de auxiliar de enfermagem. O tratamento empreendido o levou à morte.

Agnaldo Manoel dos Santos teve seu momento de prestígio num processo de rearticulações do sistema de arte local, que ocorreu de modo contínuo até 1964. Nesse

---

575 Hemeroteca da Biblioteca Nacional. “Escultor de candomblés nunca foi a terreiros”. *Tribuna da Imprensa*, 19 de novembro de 1958.

período, ele não só teve uma exposição individual na Oxumaré pouco antes da galeria fechar suas portas, como também realizou, em 25 de fevereiro de 1959, uma exposição na Galeria Ralf – inaugurada há pouco na loja de móveis do mesmo nome –, onde Clarival do Prado Valladares atuava como diretor artístico. Dois anos depois, ele teve a sua individual no Museu de Arte Moderna da Bahia: “Agnaldo dos Santos: Esculturas” (1961). Em janeiro de 1963, foi realizada uma exposição póstuma do escultor na Galeria Querino, com 23 de suas esculturas a venda. Numa reportagem do *Diário de Notícias*, foi informado que havia sido feito um mapeamento do seu trabalho naquele momento.<sup>576</sup>

Agnaldo dos Santos teria produzido cerca de 350 obras em vida, sendo que aproximadamente 50 delas encontrava-se na Bahia, enquanto 300 estavam em coleções do Rio de Janeiro e de São Paulo. Na mesma reportagem, é apontado o caráter “primitivo” de seu trabalho. Tema que se torna, durante a exposição, um debate público na imprensa local. Apesar de haver, naquele momento, ferrenhos defensores dos dois lados, o pretense atavismo imbuído pelos críticos e artistas brancos à produção de artistas negros se consolidou nas décadas seguintes como a leitura mais reiterada acerca de sua obra.

---

<sup>576</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública da Bahia. “Mostra de Agnaldo Santos tem 23 esculturas e estará aberta quinze dias”. *Diário de Notícias*, 23 de janeiro de 1963.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1961, o cineasta baiano branco Roberto Pires estreou com grande atenção da imprensa o filme *A Grande Feira* (1961). O longa metragem tem como ambiente central a feira de Água de Meninos, no contexto de sua eminente transformação por contingências urbanas, e ampla participação de sujeitos ligados ao sistema de arte tanto no elenco, quanto no corpo técnico. O filme acompanha quatro personagens que circulam no entorno da feira: Ronny é um homem branco, interpretado por Geraldo del Rey, marinheiro que vive aventuras românticas a cada cidade que aporta; Ely é uma mulher branca, vivida por Helena Ignez, que vive um constante vazio existencial numa vida de luxo garantida por um marido rico; Maria da Feira é uma mulher negra, interpretada por Luiza Maranhão, uma prostituta que busca continuamente meios para garantir a sobrevivência de si mesma e de sua filha; e Chico Diabo, interpretado por Antônio Pitanga é um homem negro que faz biscates na feira, incluindo furtos de obras de arte encomendados por colecionadores. Os entrecruzamentos entre esses personagens apresentam um retrato crítico das relações raciais em Salvador do período, em que as hierarquias raciais e as contingências materiais da população negra são constantes.

Essas dinâmicas podem ser identificadas em diversas descrições posteriores de intelectuais e artistas negros que viveram na Salvador daquele período. A socióloga Sueli Carneiro ao entrevistar Edison Cardoso, militante histórico do Movimento Negro Unificado, acerca da sua infância em Salvador na década de 1950, ele descreve a dimensão racializada do cotidiano da cidade do período:

A dimensão racial sempre foi central, quer dizer, não tem como pensar um percurso histórico como esse cumprido pelo Brasil sem associar a todos os valores de uma dominação colonial a afirmação de uma supremacia de um grupo em relação a outros. Ou seja, o implícito de tudo sempre foi esse. O implícito e os explícitos. Se você vai para situações concretas, coisas inclusive eram ditas no cotidiano mais banal. Eu ainda peguei na minha infância em Salvador expressões como “rua de branco” e “casa de branco”. Ou seja, a moradia identificada como um grupo racial. É isso. Ao olhar uma casa, suas condições, as condições do lugar: é uma “rua de branco”. Isso é profundo, entendeu? Basta você ver o espaço que você já vê que aquele espaço pertence a branco... “Ih, tá trabalhando na casa de branco!” Essas eram as expressões do cotidiano dos anos, “tá trabalhando pra branco!”. Era assim.<sup>577</sup>

---

577 CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de Racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p.173-174.

No caso da circulação em espaços de consumo de distinção, central na profissionalização no sistema de arte, a canção “Tradição” (1973) de Gilberto Gil – que também viveu a Salvador da década de 1950 – é especialmente reveladora. Nela, o compositor descreve o “tempo em que Lessa era goleiro do Bahia” (1947-1955) e o tem que “quem governava era Antônio Balbino” (1955-1959) como também o “tempo em que preto não entrava no Bahiano, nem pela porta da cozinha.” Esse último, o Clube Bahiano de Tennis, onde ocorriam bailes e festas da alta sociedade baiana no período. Fenômeno também identificado por Donald Pierson na década de 1930 e por Luísa Reis, nas trocas de correspondências acerca da ida de estudantes africanos para a Universidade da Bahia em 1961.<sup>578</sup>

Essas experiências se somam àquelas observadas ao longo dessa tese, que eram estruturantes de redes solidariedade profissional mediadas por relações de branquitude e masculinidade. Questão que, no sistema de arte, aparece na persistência da alcunha “primitivo” para tratar de artistas que teriam a circulação de sua produção limitada a espaços em que eles pudessem ser tutelados; nas condições materiais desiguais que desencadearam de frustração em sujeitos como Rubem Valentim e Agnaldo dos Santos em que sua busca de se identificar com seus pares profissionais; ou na circulação de obras de diferentes artistas negros em esforços que visavam garantir interesses políticos alheios aos dos seus produtores.

Evidentemente, existe também uma vasta documentação sobre o mesmo período que nega veementemente a existência do racismo no período, se filiando de forma profundamente romântica da doutrina da “Democracia Racial” que consideram Salvador o seu centro geográfico. Questão que se torna um problema a ser encarado no exercício do ofício do historiador. Questão a ser encarada a partir de algumas tradições intelectuais que consideram a produção analítica como parte constitutivas das práticas políticas emancipatórias. Nesse sentido, é salutar a provocação contundente feita pelo filósofo judeu-alemão Walter Benjamin no contexto de emergência da Segunda Guerra Mundial acerca da importância de se produzir estratégias de produção de conhecimento que não possam ser apropriados pelo fascismo.<sup>579</sup> Questão originada de um estado de insegurança em relação aos futuros possíveis. Esse sentimento está presente também numa percepção do sociólogo jamaicano-britânico Stuart

---

578 PIERSON, op. cit.; REIS, op. cit.

579 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

Hall acerca de possíveis esvaziamentos de determinadas tradições marxistas.<sup>580</sup> Nos dois casos, é salutar considerar os possíveis intercâmbios entre os mecanismos do fascismo e do racismo, na medida em que o embate a essas estruturas políticas esbarram continuamente na alta reprodutibilidade de sua naturalização. Um sentido semelhante de urgência é apresentado pelo historiador trinidadense C.L.R. James em um dos prefácios do seu “Os jacobinos negros”.<sup>581</sup> Nele, James narra o trabalho de pesquisa em arquivos de uma Europa em guerra, e a posterior circulação do seu trabalho entre intelectuais de territórios africanos que preparavam sua independência. A partir desses casos aparentemente anedóticos, o historiador trata um exemplo prática do poder do conhecimento analítico em contribuir para experiências emancipatórias, a despeito de grandes estruturas hegemônicas.

---

580 HALL, Stuart. O problema da ideologia: Marxismo sem garantias. In: Da Diáspora: idetidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

581 JAMES, C.L.R.. Os Jacobinos Negros – Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos. São Paulo: Boitempo, 2010.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha C. Músicos negros e racismo no mundo atlântico: o caso de Eduardo das Neves (1874-1919). In: Gabriella Sampaio, Ivana S. Lima, Marcelo Balaban. (Org.). Marcadores da Diferença: raça e racismo na história do Brasil. Salvador: Edufba, 2019.

ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera. Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais: disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - FFLCH-USP, São Paulo. 2010.

AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do Redescobrimento: Arte Afro-Brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do Redescobrimento: Negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALBERTO, Paulina. Termos da Inclusão: intelectuais negros no século XX. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. A invenção do Nordeste e outras artes. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. O jogo da dissimulação. Abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro; SAMPAIO, Gabriela dos Reis. De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição. Campinas, Editora Unicamp, 2021.

ALEXIS, Gerald. “The Caribbean in the hour of Haiti”, in: Deborah Cullen e Elvis Fuentes (Org.), Caribbean: Art at the Crossroads of the World. New York: El Museo del Barrio; New Haven: Yale University Press, 2012.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-RJ, Rio de Janeiro. 2013.

ALMEIDA, Eliane. “Sortilégio (Mistério Negro), de Abdias do Nascimento: o Teatro Experimental do Negro e a censura”. In: Leituras e Releituras: sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade. Org. COSTA, Cristina. São Paulo, Instituto Palavra Aberta, 2017.

ALVES, Iracelli. Feminismo entre ondas: mulheres, PCB e política no Brasil. Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, 2020.

AMÂNCIO, Kleber A.O. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. FAROL (VITÓRIA), v. 1, p. 27-38, 2021.

AMÂNCIO, Kleber A.O. Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa. Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, 2016.

AMÂNCIO, Kleber A.O. Os autorretratos de Arthur Timótheo da Costa, um ensaio sobre a autorrepresentação. In: ABREU, Martha; DANTAS, Carolina V; MATTOS, Hebe; LONER, Beatriz; MONSMA, Karl (Org.). Histórias do Pós-abolição no Mundo Atlântico: identidades e projetos políticos (Volume 1). Niterói: Editora da UFF, 2013.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Diógenes Rebouças e o EPUCS: Planejamento urbano e arquitetura na Bahia, 1947-1950. In: Urbana - Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade, v. 5, p. 25-51, 2014.

AMADO, Jorge. Tenda dos Milagres. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

APPADURAI, Arjun (org.). A vida social das coisas - As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niteroi: EDUFF, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. Na casa do meu pai: A África na filosofia da cultura. São Paulo: Contraponto, 2007.

ARAÚJO, Emanuel (org.). A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo, SP: Tenenge, 1988.

\_\_\_\_\_. Odorico Tavares – a minha casa baiana: sonhos e desejos de um colecionador. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. Yêdamaria. São Paulo: Museu Afro-Brasil/Imprensa Oficial, 2006.

ARCHER-STRAW, Pettrine. Negrophilia: Avant Garde Paris and Black Culture in the 1920s. London: Tames & Hudson, 2000.

ARNOLD, A. James; ESHLEMAN, Clayton (org.). The complete poetry of Aimé Césaire: bilingual edition. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.

BACELAR, Jeferson. A Hierarquia das Raças: negros e brancos em Salvador. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

BAIROS, Luiza. Pecados no “paraíso racial”: o negro na força de trabalho da Bahia, 1950-1980. In: REIS, João José. Escravidão e invenção da liberdade: Estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense/ CNPq, 1988.

BARBOSA, Juciara Nogueira. Caminhos do Modernismo na Bahia: Anísio Teixeira e as Políticas Culturais (1947-1951). tese (doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, 2013.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Arthur Ramos e as Dinâmicas Sociais de seu Tempo. Maceió: EDUFAL, 2000.

BAXANDALL, Michael. O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BENTO, Cida. O pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNAL, María Clara; PINI, Ivonne. “José Gómez Sicre and his impact on the OAS’ Visual Arts Unit: for an international Latin American Art”, *Artelogie: recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique Latine*, n.15, 2020.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Beyond the Revealed Unconscious: Agnaldo Manoel dos Santos as the Protagonist of his Own Art. *Critical Interventions*, v. 9, p. 107-122, 2015.

\_\_\_\_\_. De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo. Tese de doutorado (História Social). Universidade de São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. (org.). Agnaldo Manoel dos Santos: a conquista da modernidade. São Paulo: Almeida e Dale, 2021.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: “Usos e abusos da História Oral”. FERREIRA, Marieta; FIGUEIREDO, Janaina P. (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

BRITO, Luciana. Temores da Africa: segurança, legislação e população africana na Bahia oitocentista. Salvador: Edufba, 2016.

BUENO, Luis. Capas de Santa Rosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

BURKE, Peter. A cultura popular na idade moderna. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BUTLER, Kim. Freedom Given, Freedom Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador. New Jersey: Rutgers University Press, 1998.

CAJUEIRO, Luiz Fernando. José de Dome: histórias e artes visuais. Aracaju: Editora UFS, 2022.

CAMPOS, Marcelo. “O Freio da Blazer”, a “cara da dura”: notas sobre itinerários entre a cidade, a arte, institucionalidades e ascendências afro-brasileiras. *Revista Arte&Ensaio* (Rio de Janeiro), v. 28, n.43, 2022.

CAMPOS, Walter de Oliveira. A lei Afonso Arinos e a repercussão nos jornais (1950-1952): entre a democracia racial e o racismo velado. Tese (Doutorado em História), UNESP, Assis. 2016.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em Preto e Branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARLINI, Álvaro. Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – FFLCH-USP, São Paulo. 1994.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de Racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

CARVALHO, Bruno. *Porous City: a cultural history of Rio de Janeiro*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.

CASTAÑEDA, Luis M.. “Island Culture Wars: Selden Rodman and Haiti”, *Art Journal*, v.73, n.3 (2014): 56-70.

CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita – A etnografia nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2010.

CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian. Sepúlveda dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 174–189, 2019.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERAVOLO, Suelly Moraes. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959) . *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v.19, n.1, 189-246, 2011

CERCHIARO, Marina Mazze. *Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. (Doutorado em Estética e História da Arte) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

CHALHOUB, Sidney; PINTO, Ana Flávia Magalhães (org). *Pensadores negros – pensadoras negras: Brasil séculos XIX e XX*. Cruz das Almas Editora da UFRB; Belo Horizonte: Fino Traco, 2016.

CLEVELAND, Kimberly. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.

\_\_\_\_\_. *Black Women Slaves Who Nourished a Nation: artistic renderings of black wet nurses of Brazil*. Amherst: Cambria Press, 2019.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica – Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

CONSORTE, Josildeth G. Projeto “Columbia”, um resgate necessário. *Revista HISTEDBR*, Campinas, v.14, n.56, 2014

CORRÊA, Alexandre Fernandes. Um museu mefistofélico: museologização da magia negra no primeiro tombamento etnográfico no Brasil. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 33-51, mai. 2014.

CORRÊA, Gabriela Caspary. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. Mestrado em História da Arte. UERJ, 2018.

CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1998;

\_\_\_\_\_. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. *Etnográfica*, v.4, n°2, p.233-265, 2000.

\_\_\_\_\_. *Antropologas e Antropologias*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003

\_\_\_\_\_. *Traficantes de símbolos e outros ensaios sobre a história da antropologia*. Campinas, Editora Unicamp, 2013.

COSTA, Eduardo. *Arquivo, Poder, Memória: Herman Hugo Greaser e o arquivo fotográfico do IPHAN*. São Paulo: Editora Alameda, 2018.

COSTA, Helouise e BURGI, Sergio (org.). *As Origens do Fotorjornalismo no Brasil, um olhar sobre O Cruzeiro, 1940/1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COSTA, Helouise. Lasar Segall e a Arte Degenerada: a exposição como campo de disputa política nas décadas de 1930 e 1940. In: *A Arte Degenerada de Lasar Segall - Perseguição à Arte Moderna em Tempos de Guerra*. São Paulo: Museu Lasar Segall/Museu de Arte Contemporânea da USP., 2018.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “A União Panamericana e a Bienal de São Paulo: a difusão de um conceito de “arte latino-americana” no Brasil dos anos 1950/60”. In: *Arte além da arte: 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*, 2020, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. v. 1. p. 448-455

CUNHA, Marcelo N.B.. Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Tese (doutorado em História). PUC-SP, 2005.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não tá sopa”: Samba e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

CRARY, Jonathan. Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANSIE, Marta; DARDASHTI, Abigail L., “Notes to the archive: MoMA and the internationalization of Haitian Painting, 1942-1948”, Post – Notes on modern and contemporary art around the globe, 3 de janeiro de 2018.

DARDASHTI, Abigail Lapin. Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957–1966. In: New geographies of abstraction in postwar Latin America. Org: Mariola V. Alvarez and Ana M. Franco. Abingdon: Routledge, 2019.

DÁVILA, Jerry. Diploma de brancura: política social e racial no Brasil 1917-1945. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

DÁVILA, Jerry. Hotel Trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950-1980. São Paulo, Paz e Terra, 2011.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016

\_\_\_\_\_. Mulheres, cultura e política. São Paulo: Boitempo, 2018

DE LA FUENTE, Alejandro. “Afro-Latin American Art”, in de la Fuente, A., & Andrews, G. (org.), Afro- -Latin American Studies: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

\_\_\_\_\_. A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba. Durham: The University of North Carolina Press, 2011.

DÉUS, Frantz Rousseau. “The construction of identity in Haitian indigenism and the post-colonial debate”, Vibrant, v.17 (2020): 1-17.

\_\_\_\_\_, “A Antropologia Haitiana e a Questão Racial no Século XIX”, Mediações – Revista de Ciências Sociais, v. 25, (2020): 207-224.

DOMINGUES, Petrônio. A vênus negra no Brasil: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 23, n 45, p.95-124, 2010.

\_\_\_\_\_. Um “TEMPLO DE LUZ”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. In: *A História da educação dos negros no Brasil*. Org: Marcus Vinicius Fonseca; Surya Aaronovich Pombo de Barros. Niteroi: Eduff, 2016.

ENGLISH, Darby. 1971: A Year in the Life of Color. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

FABIAN, Johannes. O Tempo e o Outro: Como a antropologia estabelece seu objeto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

\_\_\_\_\_. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Edufba, 2008.

FERRERAS, Norberto O.. “El Panamericanismo y otras formas de relaciones internacionales en las Américas en las primeras décadas del Siglo XX,” *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n.15, 2013, 155-174.

FORMIGA, Tarcila Soares. Instituto Brasil-Estados Unidos: uma experiência no campo artístico carioca. Mestrado em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

FOX, Claire F., *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

FRANCISCO, Flávio Thales Ribeiro. O novo negro em perspectiva transnacional: representações afro-americanas sobre o Brasil e a França no jornal *Chicago Defender* (1916-1940). Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo. 2015.

FRANÇOSO, Mariana de Campos. De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

FREITAS, Joseania Miranda; REIS OLIVEIRA, Lysie dos. Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes em um objeto de museu. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, v. 5, p. 541-564, 2020

FREITAS, Joseania Miranda; CRUZ, Rosa C.. Mulheres negras e louças finas: três narrativas entre ocultamentos e visibilidades. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 11, p. 155-178, 2022.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 42ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GEIS, Terri. “Myth, History and Repetition: André Breton and Vodou in Haiti”, *South Central Review*, v.32, n.1 (2015): 56-75.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência, São Paulo/Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras 1989

\_\_\_\_\_. Relações de força: história, retórica e prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GLEDHILL, Sabrina. Travessias no Atlântico Negro: reflexões sobre Booker T. Washington e Manuel R. Querino. Salvador: Edufba, 2020.

GOMES, Flávio dos Santos. Negros e Política (1888-1937). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. De olho em Zumbi dos Palmares: histórias, símbolos e memória social. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

GOMES, Flávio dos Santos; Fagundes, Anamaria. Por uma "Anthologia dos negros modernos": Notas sobre a cultura política e memória nas primeiras décadas republicanas. Revista Universidade Rural. Série Ciências Humanas, v.29, p. 72-87, 2007.

GONCALVES. José Reginaldo Santos. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios. 1. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007

GONÇALVES, José Reginaldo S.; GUIMARÃES, Roberta Sampaio; BITAR, Nina Pinheiro (ORG.). A Alma das Coisas – patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX. São Paulo: Edusp, 2004.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). Por um feminismo afro-latino-americano. São Paulo: Zahar, 2020.

GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas. Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2016.

GOYATÁ, Júlia Vilaça. “Haiti popular: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950)” (Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2019).

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. "Baianos" e "paulistas": duas escolas de relações raciais. Revista Tempo Social, São Paulo, v. 11, n.1, p. 75-96, 1999.

\_\_\_\_\_. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. Estudos Sociológicos, São Paulo, v. XX, n.61, p. 147-162, 2001.

\_\_\_\_\_. A modernidade negra. *Teoria & Pesquisa*, São Carlos, n.42-43, p. 41-62, 2003.

\_\_\_\_\_. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2004 (working paper)

\_\_\_\_\_. Africanism and racial democracy: the correspondence between Herskovits and Arthur Ramos (1935 - 1949). *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, v. 19, p. 1-22, 2007

GREET, Michelle. *Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American Art*, in: *Lincoln Kirstein's Modern*. New York: The Museum of Modern Art, 2019.

GUELL, Alfred. *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. São Paulo, UBU, 2018.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: idetidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. *Grande Otelo: um Intérprete do Cinema e do Racismo no Brasil*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2019.

HOBBSAWM, Eric. e Ranger, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

hooks, bell. *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ICKES, Scott. *African-Brazilian Culture and regional identity in Bahia, Brazil*. Gainesville: University of Florida Press, 2013.

ICKES, Scott. *Salvador's Modernizador Cultural: Odorico Tavares and the Aesthetics of Baianidade, 1945-1955*. *The Americans*, pp. 437-466, Washington, 2013.

JAMES, C.L.R.. *Os Jacobinos Negros – Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

JONES, Kellie. *South of Pico: African American artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*. Durhan: Duke University Press, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. São Paulo: Cobogó, 2019.

KRAAY, Hendrik. "Frio como a pedra que se há de compor": caboclos e monumentos na comemoração da Independência da Bahia, 1870-1900. *Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói*, V.14, pp.51-81, 2013.

KRAUS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

KIRSHKY, Amy Helene. *Art in Crisis: W.E.B. DuBois and the Struggle for the African American identity and memory*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

LEAL, Maria das Graças. *Manuel Querino, entre letras e lutas – Bahia, 1851-1923*. São Paulo: Annablume, 2009.

LEIRIS, Michel. *A África Fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Marcio Santos. *João Alves, o pintor da cidade: relações dialógicas entre a pintura “primitiva” e o modernismo baiano*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – EBA-UFBA, Salvador. 2012.

LOCKE, Alain; HATCH, John Davis. *The Negro Artist Comes of Age: A National Survey of Contemporary American Artists*. Albany: Albany Institute of History and Art, 1945.

LOPES, Nei; SIMAS, Luis Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1890-1940)*. São Paulo: Edusp, 2017.

LUHNING, Angela. "Acabe com este Santo, Pedrito vem aí . . ." Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 - 1942. *Revista USP*, São Paulo, v. 28, p. 194-220, 1995.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, políticas de morte*. *Revista Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 32 p. 123-155, jul-dez 2016.

MAGALHÃES, Ana Flávia. *Escritos de Liberdade: literatos negras, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Degas escultor: do processo de fundição em bronze à coleção do Museu de Arte de São Paulo*. (tese de doutorado) *Artes Visuais*. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2000.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves; NELSON, Adelle. *Abstract Art in Brazil: New Perspectives*. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 105–113, 2021. NELSON, Adelle. *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil*. Berkeley: UC Press, 2022.

MAIO, Marcos Chor; LOPES, Thiago da Costa. *Entre Chicago e Salvador: Donald Pierson e o estudo das relações raciais*. *ESTUDOS HISTORICOS (RIO DE JANEIRO)*, v. 30, p. 115-140, 2017

MAIO, Marcos Chor. Guerreiro Ramos interpela a Unesco: ciências sociais, militância e antirracismo. Cadernos CRH (Online), v. 28, p. 77-90, 2015.

\_\_\_\_\_, Marcos Chor. Cor, intelectuais e nação na sociologia de Guerreiro Ramos. Cadernos EBAPE.BR (FGV), v. 13, p. 605-630, 2015.

\_\_\_\_\_. As Elites de Cor: Thales de Azevedo e o Projeto UNESCO de Relações Raciais no Brasil. REVISTA BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA, v. 5, p. 89-113, 2017

MARCUSSI, Alexandre. Diagonal dos afetos: teorias do intercambio cultural da diáspora africana. São Paulo: Intermeios, 2016.

MARIANO, Agnes. A invenção da baianidade. São Paulo: Annablume, 2009.

MATOS, Thiara Cerqueira. Correspondências pessoais ajudam a criar instituições: Pierre Verger, o Museu Afro-Brasileiro e sua rede de colaboradores (1972-1976). Dissertação de mestrado. Estudos Étnicos e Africanos. Universidade Federal da Bahia, 2012.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha; GURAN, Milton. Por uma história pública dos africanos escravizados. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 27, n. 14, 2014.

MATTOS, Wilson Roberto de. Negros contra a ordem: Astúcias, Resistências e Liberdades possíveis (Salvador, 1850-1888). Salvador: Edufba, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhaça. Anais do Museu Paulista, v.22, n.1, 2014.

MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial - Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, v. 7, n.14, p. 131-142, 2003.

\_\_\_\_\_. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, 2003b.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma história visual. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby. (Org.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Florianópolis, EDUSC, 2005.

MENEZES NETO, Hélio Santos. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH-USP, São Paulo. 2018.

- MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. Juarez Paraiso: estruturação, abstração e expressão nos anos 1960. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Salvador: Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia, 2008.
- MIRALDI, Juliana. A arte disputa a Bienal de São Paulo: as condições de produção do gosto artístico dominante. Doutorado em Sociologia. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2020.
- MONAHAN, Anne. Horace Pippin: American Modern. New Haven: Yale University Press, 2020.
- MORSE, Richard. As Cidades “Periféricas” como Arenas Culturais: Rússia, Áustria, América Latina. Estudos Históricos, São Paulo, V.8, no.16, pp.205-225, 1995.
- MUDIMBE, Y. V. A invenção da África. Revista Concinnitas, n.1, v.16 , 73–81, 2020.
- MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MURREL, Denise. Le Modele Noir de Gericaut a Matisse. Paris: Musée D’Orsay, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias. “Sortilégio (mistério negro)”. In: Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro. Org. NASCIMENTO, Abdias. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”: contribuições à história social do trabalho no Brasil. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 29, n. 59, p. 607-626, setembro, 2016.
- NASCIMENTO, Gabrielle Batista. O que dizer sobre a Política Africana do Brasil e as Artes? Reflexões sobre a Coleção Africana do Museu Nacional de Belas Artes (1961-1964). (dissertação de mestrado) História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- NELSON, Adele. Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil, Berkeley: University of California Press, 2022.
- NINA RODRIGUES, Raimundo. As Bellas Artes dos colonos Pretos no Brasil. In: Revista Kosmos. Rio de Janeiro, 1906.
- NOBLES, Melissa. Shades of Citizenship – race and the census in modern politics. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos Lugares. Projeto História PUC-SP, São Paulo, V.10, 1993.
- NOVO, Leonardo Faggion. “O lugar da arquitetura no império da técnica: redes e projetos profissionais nos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos (1920-1930),” Revista Brasileira de História da Ciência, v. 11, 2018, 141-154.

O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Marcus Vinícius. À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951). São Paulo, Letra e Voz, 2021.

ORTEGA, Daniela. Agnaldo Manoel dos Santos: um escultor brasileiro. Dissertação (Mestrado em Estudos Etnicos e Africanos) - CEAO-UFBA, São Paulo. 2013.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Românticos e Folcloristas. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

PARÉS, Luis Nicolau. A Formação do Candomblé – História e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha; DE LEMOS, Antonio. A.B.. O suicídio do escultor. 1. Brasília: Briquet de Lemos, 2021.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. A viagem como vocação: itinerários intelectuais, experiência social e formas de conhecimento. Tese (livre-docência) – FFLCH-USP, São Paulo. 2012.

PEREIRA, Bethânia S.. “Os dois retratos de Jonathas Granville: categorias raciais e representação artística nos Estados Unidos e Haiti no século XIX”, Revista Eletrônica da ANPHLAC, v. 27 (2019): 12-36.

PIERSON, Donald. A distribuição espacial das classes e raças na Baía. São Paulo: Arquivo publico do estado de São Paulo, 1941.

\_\_\_\_\_. Brancos e Pretos na Bahia: estudo de contato racial (2ª edição). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

PINDER, Kimberly N. (org.). Race-ing Art History. Abingdon (UK): Routledge, 2002.

PINHEIRO, E. Petti. Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). 2. ed. Salvador: EDUFBA/FAPESB, 2011.

PINHEIRO, Bruno. Uma Bahia em Construção: Odorico Tavares e Pierre Verger na revista O Cruzeiro (1946-1951). Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - MAC-USP, São Paulo. 2017.

PIPER, Adrian. A triplice negação das artistas mulheres de cor. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

PRADO VALLADARES, Clarival do. Agnaldo dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo. In: Afro-Asia, n. 14. Salvador, 1983.

PRATT, Mary Louise. *Arts of the Contact Zone*. Profession, 91. New York: MLA, 1991.

PRECIADO, Paul. *Pornotopia: Architecture and Sexuality in Playboy During the Cold War*. Barcelona: Anagrama, 2021.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

PRICE, Sally; PRICE, Richard. *The root of roots or, how afro-american anthropology got its start*. Chicago: Princkly Paradigm Press, 2003.

QUERINO, Manuel. *Bahia de Outrora: vultos e fatos populares*. 3. ed. Salvador: Livraria Progresso, 1946.

RAMOS, Arthur. *Arte negra no Brasil*. IN: *Cultura*, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro:, 1949. p. 189-212

\_\_\_\_\_. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

REIS, Luiza Nascimento dos. *O Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio Acadêmico e Cultural entre Brasil e África (1959-1964)*. Dissertação de mestrado (Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, 2010.

REIS, Luiza Nascimento dos. *Estudantes africanos e africanas no Brasil (Anos 1960)*. Recife: Editora da UFPE, 2021.

RIBEIRO, Ana.L.C. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH-UNICAMP, Campinas. 2015.

RIBERIO, Luciara. *Modernismos Africanos nas Bienais de São Paulo (1951–1961)*, dissertação de mestrado em História da Arte, São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2019.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia, 1940-1960*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.

ROCHA, Carlos Eduardo da (Org.). *A Arte Brasileira da coleção Odorico Tavares*. Salvador: Museu de Arte da Bahia, 1982.

ROMO, Anadelia. *Brazil's living museum: Race, Reform and Tradition in Bahia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *Selling Black Brazil: Race, Nation and Visual Culture in Salvador, Bahia*. Austin: University of Texas Press, 2022.

ROSSI, Gustavo. *O intelectual Feiticeiro - Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

RUBINO, Silvana. El renacimiento bahiano, 1945-1964. IN: Ciudades Sudamericanas como arenas culturales. Org: Adrián Gorelik; Fernanda Arêas Peixoto. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2016.

\_\_\_\_\_. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina bo Bardi, 1947-1968. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - IFCH-Unicamp, Campinas. 2002.

\_\_\_\_\_. Lina, leitora de Gramsci. In: Adriano Pedrosa, Julieta Gonzále, Tomás Toledo. (Org.). A mão do povo brasileiro 1969-2016. 1ed.São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2016, v. 1, p. 64-71.

\_\_\_\_\_. Lina Bo Bardi en Salvador de Bahia: tanto en cinco años. In: Mara Sanchez Llorens; Manuel Fintan del Junco; Maria Toledo Gutierrez. (Org.). Lina Bo Bardi. Tupi or not tupi. Brasil 1946-1992. 127ed.Madri: Fundación Juan March, 2018, v. , p. 117-.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Por que são de madeira essas mulheres d'água? Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n.9, 163-193, 1999.

SANSI, Roger. Fetishes and monuments: Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th Century. Oxford; New York: Berghahn Books, 2007.

\_\_\_\_\_. A vida oculta das pedras: historicidade e materialidade dos objetos do candomblé In: A Alma das Coisas – patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

SANSONE, Lívio. Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais, culturas e identidades negras do Brasil. Salvador/Rio de Janeiro: Edufba/Pallas Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos estudos Afro-brasileiros. Revista Brasileira de Ciências Sociais (Impresso), v. 27, p. 9-29, 2012.

SANDES, Juipurema A. Sarraf. O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira. Dissertação de mestrado. Estudos Étnicos e Africanos. Universidade Federal da Bahia, 2010.

SANTANA, Charles d'Almeida. Linguagens Urbanas, Memórias da Cidade: Vivências e imagens da Salvador de migrantes. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTANA, Jussilene. Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província. (tese de doutorado em artes cênicas) Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011.

SANTOS. Deoscóredes Maximiliano dos. Iorubá tal qual se fala. Salvador: Tipografia Moderna, 1946.

\_\_\_\_\_. Contos Negros da Bahia. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1961.

\_\_\_\_\_. Axé Opô Afonjá: a história de um terreiro. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1962.

SANTOS, Jancileide Souza dos. Artistas-Colecionadores na Bahia: uma análise da prática de colecionismo e sua influência nos processos de criação artística de Mário Cravo Junior e Sante Scaldaferrì. In: X Seminário do Museu D. João VI & VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX, 2020, Rio de Janeiro. ANAIS ELETRÔNICOS X Seminário do Museu D. João VI & VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX.

\_\_\_\_\_. Arte popular, artesanato, gênero e relações raciais. MODOS: Revista de História da Arte, v. 6, 2022.

SANTOS, Jocélio Teles dos. O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador, Edufba, 2005.

SANTOS, Ynaê Lopes. Racismo Brasileiro: uma história da formação do país. São Paulo: Todavia, 2022.

SANTOS, Milton. O Centro da Cidade de Salvador – um estudo de geografia urbana. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

\_\_\_\_\_. Marianne em Preto e Branco. Salvador: Livraria Progresso, 1960.

SANTOS, Sivaldo. Maxwell Assumpção Alakija: a trajetória e militância de um africano na Bahia (1871-1933). Belo Horizonte: Carava Grupo Editorial, 2021.

SCHIAVINATTO, Iara L.F.. ZERWES, Erika. Cultura Visual: imagens da modernidade. 1a. ed. São Paulo: Cortez, 2018.

SCHREIBER, Rebecca M.. Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance. Mineapolis: University of Minnessota Press, 2008.

SEIGEL, Micol. Uneven Encounters – making race and nation in Brazil and United States. Durham: Duke University Press, 2009.

SELA, Eneida Maria Mercadante. Modos de ser, modos de ver. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

SILVA, Rildo F. C. Santa Rosa da linha e da cor: o passado presente por meio da escrita autobiográfica (Dissertação de Mestrado) João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2018.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Fazer História, Fazer Sentido: Associação Cultural do Negro (1954-1964). Lua Nova, v. 85, p.227-273, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2019.

SIMÕES, Igor M. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *Porto Arte: Revista De Artes Visuais*, n.24, v.42, 2019.

SIMS, Lowery Stokes, "Surrealism in the Caribbean: The Art and Politics of Liberation at the Crossroads of the World," in: Deborah Cullen e Elvis Fuentes (org.), *Caribbean: Art at the Crossroads of the World*. New York: El Museo del Barrio; New Haven: Yale University Press, 2012.

SKIDMORE, Tomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SKOLAUDE, Mateus Silva. Mobilizações Identitárias: O 1º Congresso Afro-Brasileiro de 1934. In: 1º Congresso da Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa e XII CONLAB5, 2015, Lisboa. Livro de Atas do 1º Congresso da Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa, 2015. v. 1º. p. 265

SMITH, Stephanie J. *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017.

SODRÉ, Jaime. *Da diabolização à divinização: a criação do senso comum*. Salvador: Edufba, 2010.

SOUZA, Cristiane Santos. *Trajetórias de migrantes e seus descendentes: transformações urbanas, memória e inserção na metrópole baiana*. Doutorado em Antropologia Social, Unicamp, 2013.

SOUZA, Marcelo de Salete. *A Configuração da Curadoria de Arte Afro-Brasileira de Emanuel Araujo*. Dissertação (mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, 2009.

SOUZA, Neusa Santos. 2021. *Tornarse negro: Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.

SULLIVAN, Edward J.. *Brazil: Body and Soul*. New York: Guggenheim Museum Publication, 2001.

\_\_\_\_\_. *Making the Americas Modern: Hemispheric Art, 1910-1960*. Londres: Laurence King, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SCHWARCZ, Lilia K. M. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Pensamento Racial No Brasil: 1870-1930.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TACCA, Fernando de. *Imagens do Sagrado.* Campinas: Editora Unicamp, 2009.

TAVARES, Luis Henrique Dias. *História da Bahia.* 11ª ed.. São Paulo: EDUNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

THOMPSON, E. P. *Folclore, Antropologia e História Social.* In: E. P. Thompson. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.* Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

THOMPSON, Krista A., “Preoccupied with Haiti: The Dream of Diaspora in African American Art, 1915-1942”, *American Art*, v. 21, n. 3 (2007): 74-97; TWA, Lindsay J., *Visualizing Haiti in U.S. Culture, 1910-1950.* London and New York: Routledge, 2016.

TOLEDO, Carolina R.. *A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.* *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 23, 2015.

TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra.* São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

TRUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história.* Curitiba: Huya, 2016.

TWA, Lindsay J.. *Visualizing Haiti in U.S. Culture, 1910-1950.* Londres: Routledge, 2014.

\_\_\_\_\_. “The Rockefeller Foundation and Haitian Artists: Maurice Borno, Jean Chenet, and Luce Turnier”, *Journal of Haitian Studies*, v.26, n.1, 2020: 37-71

Valentini, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938).* Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH-USP, São Paulo. 2010.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Origem e revelação de um artista primitivo: Agnaldo Manoel dos Santos.* *Afro-Asia*, n.14, 1983.

VALLADARES, José. *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos.* Salvador: Museu do Estado da Bahia, 1946.

VALLADARES, Licia do Prado. *A Visita do Robert Park ao Brasil, o homem marginal e a Bahia como laboratório.* *Caderno CRH (UFBA. Impresso)*, v. 23, p. 35-49, 2010.

VELLOSO, Monica. *As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro.* *Estudos Históricos*, s, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, p.207-228, 1990.

VERNA, Chantalle F.. Haiti and the uses of America: post-US occupation promises. New Jersey: Rutgers University Press, 2017.

VILHENA, Luis Rodolfo. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro: 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Wallace, Michelle. Black Popular Culture. New York: Dia Art Center/New Press, 1992.

WEINSTEIN, Barbara. The color of modernity: São Paulo and the making of race and nation in Brazil. Durham: Duke University Press, 2015.

WELLEN, Michael Gordon. Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-making at the OAS, 1948-1976. (Doutorado em História da Arte), University of Texas: Austin, 2012.

YOUNG, Robert J. C. Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

## ANEXOS

### ANEXO 1

#### **Humildade e Influência de José de Dome<sup>582</sup>**

Jorge Amado

No alto do sobrado no Largo de Sant'Ana, nessa República Popular do Rio Vermelho onde as artes irrompem sob a presidência de Mário Cravo, num quarto como uma cela de monge, despida de todo o superficial e acessório, humilde ante as obras do céu, do mar, da montanha e do casario humilde ante seu trabalho criador, o pintor José de Dome, sergipano de Estância e pintor da Bahia levanta uma pintura insolente de orgulhosa presença.

Tão mais insolente e orgulhosa quanto mais tímida e modesta, silenciosa e esquiva, a maneira do artista. Pintor dos vermelhos muros e janelas, portas e fachadas, pintor dos verdes das árvores pelos morros: nenhuma humildade na obra realizada, nenhuma timidez no quadro pronto, nas aquarelas realmente admiráveis. Toda a humildade está no homem, no artista consciente de que é impossível criar algo perdurável e belo na fácil vaidade ou na suficiência estéril. A obra nascida de um trabalho assim consciente e duramente realizado, de um artista que ganha a cada momento seu artesanato, é uma explosão de força, uma dramática afirmação, uma insolência de beleza.

Há vários anos já venho acompanhando o crescer desse artista, sua caminhada sem os estrondos da publicidade mas sem recuos e sem vacilações. Tenho visto sua pintura ganhar qualidade e humanidade, a Bahia fazer-se cor e mistério em suas telas, sem testemunha de sua busca, de sua inflexível vocação. Se há um pintor que haja conquistado sua pintura e seu instrumento de trabalho, ele é José de Dome, em sua cela do sobrado do Rio Vermelho, plantado em si mesmo, na consciência de sua atitude.

Na Bahia desse sergipano há laivos e nuances de Estância. Uma cidade cercada por dois rios, surpreendente em sua beleza e graça, onde se reuniu toda a doçura do mundo e a tranquila alegria de viver. De lá veio José de Dome com seus tímidos pincéis e sua certeza. Estância poderia, de certa maneira, ser um bairro da Bahia mas há na cidade de João Nascimento Filho alguma coisa que é dela e somente dela, uma placidez como se seus habitantes estivessem todos em paz com a vida. Por isso eu a reconheço, de súbito, numa dessas telas:

- Essa casa é Bahia, José?

Seu sorriso breve, sua tranquilidade:

- Meio Bahia, meio Estância, sabe... Essa é a casa onde nasci, mas esse resto é Bahia, vou às vezes misturando...

Misturando sua experiência humana, sua infância e adolescência estancianas, seu longo tempo de Bahia, sua definitiva permanência nas ruas da nossa cidade, no coração de seu segredo.

Os óleos e as aquarelas desdobram-se em minha frente. Nem o casario de Carlos Bastos, nem o de Jenner Augusto, nem o de Hélio Bastos. A Bahia de José de Dome onde, de quando em quando, timidamente surge a cidade de Estância nas margens do Piuahitinga.

Saudemos nesse artista o indômito trabalhador, a vocação cumprida contra todas as dificuldades, o caminhar sem vacilações, essa consciência da arte e de suas exigências.

---

<sup>582</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Jorge Amado. "Humildade e influência de José de Dome". *Diário de Notícias*, 11 e 12 de novembro de 1962.

Saudemos nele um pintor que cresce a cada quadro e hoje se afirma dos mais importantes no admirável movimento artístico baiano.

E saudemos também a a tenacidade de Renot com sua Galeria Manuel Querino, onde José de Dome está expondo seus últimos trabalhos. Renot decidiu levar adiante sua galeria, fossem quais fossem as dificuldades. Se o mercado ainda é pequeno, então criamos o mercado, esta é a sua divisa. A iniciativa merece o apoio de todos os que lutamos pela cultura baiana, por sua ampliação e seu crescimento. Não quero terminar esta nota sem dizer que a Galeria de Renot é prova de devoção à arte e à cultura. É bem mais fácil ganhar dinheiro vendendo outras coisas. Renot prefere arriscar seu dinheiro com a arte. E por sua mão, os insolentes quadros de José de Dome, criados na humildade, são entregues ao amor da Bahia.

## ANEXO 2

**Eis um pintor**<sup>583</sup>

Odorico Tavares

O que espanta em José do Dome, neste pintor vindo das camadas mais modestas do povo, nelas integrado, portanto, em quem se admitia quando muito um talento de artista primitivo, é o seu domínio de técnica, é a sua ausência de modismos e pitorescos, é sua contenção, é sua qualidade que cresce dia a dia, dando-nos sua arte somente admitida em meios eruditos.

Não se pode exigir – quase diríamos admitir – uma pintura como a de José do Dome, sem que o artista fosse possuidor de conhecimentos muito maiores do que poderia encontrar em quem, ao que me parece, não andou nem sequer nas escolas de belas artes ou de quem aão ainda lidando com os livros de arte, as revistas de arte ou andando à la page com os movimentos plásticos contemporâneos.

Partindo de motivos bahianos, José do Dome não se rende aos temas, não se leva pelo pitoresco, não quer ser um “Pintor da Bahia”. Veja se sua recente exposição na Galeria Manuel Querino – cujo bom gosto e pertinência do seu proprietário são uma garantia para que a Bahia possa ter mercado de arte. Em todos os quadros ali representados, exceção de dois ou três prejudicados em parte pelo decorativismo, há uma qualidade que surpreende. Vejam-se as telas que representam – diríamos melhor, que sugerem muros e velhas fachadas. Quem entre nós, quem na pintura bahiana, chegou a este grau de despojamento, essa segurança da cor, essa bela confluência entre o abstrato e o figurativo, essa atmosfera de solidão e lirismo, essa riqueza plástica digna do melhor da jovem pintura brasileira?

Pouco conheço do artista José do Dome. Seu ar fechado, introspectivo, sua figura, poderiam dar impressão de um primitivo da província, para agradar turista. O que encontro nesta exposição da Galeria Manoel Querino é um pintor de qualidade, um artista que se inscreve e, por todos os motivos, nos cartórios das artes plásticas brasileiras, como uma afirmação e não uma promessa.

José do Dome: um pintor que espanta e surpreende.

---

583 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Odorico Tavares. “Humildade e influência de José de Dome”. *Diário de Notícias*, 20 de novembro de 1962.

## ANEXO 3

**Hierofanias Estéticas**<sup>584</sup>

Joana Elbein

Oito meses de estada na Bahia, o convívio com sua população rica em conteúdos míticos e artísticos, participantes dinâmicos do desenrolar de cada dia, atualizaram a necessidade de revisar a estreita vinculação entre algumas das motivações que ligam os fenômenos litúrgicos e os estéticos e seus significados nos cultos afro-brasileiros.

Os andaimes deste esquema começaram a formular-se muitos anos atrás num primeiro trabalho sobre as bacanalias e suas ornamentações, em outros posteriores sobre “mistério e ditirambo” e “uso de máscaras no teatro grego”. As idéias a respeito se reformularam frente às magníficas coleções de instrumentos sagrados do Museu Antropológico de la Moneda, na Cidade do México.

E estas inquietações se renovam agora em face dos trabalhos de Deóscoredes M. dos Santos, zelador da casa de OSANYN, ASOBÁ do Terreiro AXÉ OPÔ AFONJÁ, e como tal incumbido da responsabilidade de continuar a herdada tradição artesanal da casa de OBALUAIYE. Repete-se e recria-se assim, nos cultos afro-baianos um traço cultural africano fundamental.

Assim como a música, os cantos e as danças litúrgicas, os objetos sagrados, sejam os que formam parte dos altares ou os que paramentam os ORIXÁ contêm aspectos artísticos que integram o complexo ritual. O conceito estético é utilitário e dinâmico. O belo não é concebido como um mero prazer estético, mas participa de todo um sistema. Os objetos têm uma finalidade e uma função. Expressam categorias, diferentes qualidades, componentes de um todo, são ativos indutores de ação. Portadores de força mística estimulam o processo de adoração.

A arte africana está fundamentalmente associada à religião. Não é estranho, pois, que nos cultos afro-brasileiros se repta esta modalidade. A manifestação do sagrado expressa-se por uma simbologia formal de conteúdo estético. Os objetos por si mesmos são apenas substância material. Para adquirir sua representação simbólica devem ser consagrados. Um objeto que reúne as condições estéticas requeridas pelo culto, mas que não foi “preparado”, carece de “fundamento”. É simplesmente uma expressão artesanal e ou artística. O caráter sagrado é dado através de um ORO – cerimônia – especial. Não são, portanto, objetos – divindades, fetiches onipotentes que controla os adeptos. São emblemas preparados e aceitos como símbolo de seres e forças espirituais.

Da mesma que o conceito de ORI, literalmente “cabeça”, não só se refere a uma parte do corpo, mas fundamentalmente ao ORI INU, quer dizer, a que está dentro da cabeça, o essencial o que constitui a “essência pessoal”, assim também os objetos não são apenas representação material, mas emblemas essenciais em que o sagrado está representado. O adepto não se inclina diante da madeira, porcelana, barro, palha ou pedras mas diante do abstrato-sagrado da mesma maneira que o católico não adora a imagem material de santos e crucifixos, mas o espírito místico que simbolizam.

Já dissemos que os objetivos são componentes de um todo. Por sua vez, os diversos elementos que constituem um emblema não devem ser compreendidos em separado. Os búzios e contas, por exemplo, fora de seu significado próprios integram um símbolo que contribuem para expressar. Os elementos que ornamentam um objeto, ou os materiais com

<sup>584</sup> Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Joana Elbein. “Hierofanias Estéticas”. *Suplemento do Diário de Notícias*, 16 de agosto de 1964.

que é executado tem desde logo um significado autônomo. É precisamente por estas qualidades, que lhes são próprias, que são anexados para formular a simbologia do objeto. Certos materiais são utilizados em diferentes emblemas e estabelecem uma determinada conotação que lhes é comum. A simbologia autônoma de um objeto é, por sua vez, reformulada e adquire sua função litúrgica por participar de um sistema em que é organizada a manifestação do sagrado.

É frequente encontrar, na história comparada das religiões a utilização repetida de certos emblemas. A lua, o arco-íris, a serpente, o relâmpago, os peixes, as cabaças, as conchas, certas pedras e metais, suásticas, estrelas e cruzes se repetem e reinterpretam desde tempos proto-históricos.

Desde os ciclos básicos de eterno retorno, imortalidade e fertilidade e até os mais manifestos conteúdos de heroísmos, glória, riqueza, incorruptibilidade, soberania, toda uma gama de símbolos se reeditam e encontram em quase todas as religiões.

O símbolo é uma realidade que transcende. Um búzio, uma palha trançada ou uma pérola transcende seu conteúdo fora do tempo e do espaço. Uma forma, uma cor, uma partícula material do universo, escolhidas por determinadas circunstâncias ou propriedades para serem sacralizadas adquirem uma significação mais além de sua limitada porção de realidade. Seu valor simbólico pode talvez perder-se historicamente. Redescoberto séculos mais tarde, transmite seu significado original. Os símbolos encerram em si mesmo um “microcosmos” que, compreendido, pode ajudar-nos a inferir todo o sistema religioso-estético de uma determinada comunidade.

Não é intenção deste trabalho fazer uma análise nem avaliação estética de acordo com os cânones com que a crítica especializada aborda uma obra de arte ou uma expressão artesanal.

O material a que nós estamos referindo precisa de uma reformulação dos métodos de avaliação, assim como a música de percussão, de estrutura polirrítmica, exigiu a criação de um novo tipo de notação musical e ainda se discute para encontrar um método que permita preservar, em uma correta labanotação, as etnocoreografias.

Nossa intenção é apenas cuidar de implantar funcionalmente os objetivos litúrgicos em um contexto cultural. Referindo-nos às movimentações conscientes e inconscientes que conduzem a sua criação, para compreender assim o papel que desempenham. Não pretendemos limitar a compreensão do fenômeno religioso-estético ao nosso enfoque particular. A análise das motivações inconscientes, os conteúdos manifestos com que se expressam e seus significados como expressão de uma conduta grupal, é somente um outro aspecto, não um mais verdadeiro. O enfoque sociológico, econômico, estético, linguístico fisiológico, não são nem mais menos importantes. Seria fútil pretender explicar a religião ou a arte através de um só ângulo, como seria absurdo pensar em definir o ser humano por seus mecanismos psíquicos, desconhecendo todos os elementos e fatores que contribuem para defini-lo. Os fenômenos devem ser encarados em sua morfologia, historicamente e com um enfoque “cross-cultural” e “cross-temporal”, isto é, compará-los em diferentes culturas e em diversos períodos e circunstâncias históricas.

A aplicação de uma metodologia psicanalítica para o estudo destes fenômenos permite-nos simplesmente penetrar, abranger e limitar certos aspectos que não podem ser apreendidos de outra maneira.

Não é possível definir com outra fórmula o fenômeno da criação dos objetos litúrgicos, assim como não é possível compreender o sagrado ou o processo de sacralização mediante uma simples equação.

Cada religião, até construir a forma por que se expressa e adquirir sua estrutura autônoma passa por um período de revalorização e integração dos elementos mais essenciais de uma herança mística e memorial. Na seleção das associações com que cada religião constrói seus ciclos místicos, encontramos mecanismos arcaicos bem preservados – em que parte das crenças mágico-religiosas da humanidade pré-lítica se conserva – e sistemas mais elaborados, cujos traços podemos assim reconstruir.

A interpretação destes mecanismos nos leva a discernir que cada manifestação cultural se expressa simultaneamente através de conteúdos aparentes, abertos ou manifestos em um nível consciente e conteúdos latentes, ocultos ou reprimidos no inconsciente. A religião, assim como a mitologia e a arte são os veículos mais sensíveis através dos quais uma cultura manifesta seus conteúdos latentes. Cada comunidade ou grupo nucleados em um culto está tentando elaborar, por meio de suas práticas litúrgicas manifestas, fantasias básicas inconscientes do grupo como tal. O exame dos contextos manifestos e latentes da conduta litúrgica nos proverá dos elementos para compreender a estrutura e dinâmica do culto e sua função.

As diferenças dos conteúdos manifestos – sequência de um ciclo que por vezes se complica, altera a disposição de suas faces, suprime algumas ou as refunde . Ocultam a analogia dos conteúdos básicos latentes comuns que os cultos tratam de elaborar. Uma análise comparada de diferentes cultos nos permitiria descobrir através da analogia de conteúdos inconscientes comuns uma ponte de entendimento e comunicação.

A sublimação destes conteúdos, através de mecanismos de isolamento, projeção, e/ou introjeção, constitui diversos sistemas defensivos normais por meio dos quais a humanidade trata basicamente de proteger-se do perigo de “perda do objeto” e de assegurar a imortalidade pessoal.

Insistimos na normalidade das condutas litúrgicas. Por certo que anormalidades ou desvios psicológicos existem em todos os grupos humanos, mas são irrelevantes no que diz respeito à valorização da conduta do grupo como tal. Estas condutas podem ser consideradas diferentes entre si, mas normais em determinado período histórico e dentro de um determinado marco temporal.

Precisamente o que diferencia uma conduta neurótica de uma sublimação é seu aspecto social. Não são manifestações individuais independentes, mas atos em que a responsabilidade do grupo é totalmente compartilhada. É uma regra formalmente regulada que – dada a participação de todos – a torna socialmente aceita e a converte em um elemento cultural.

O neurótico ou psicopata se diferencia de um místico ou artista pela capacidade que estes tem de criar algo que sincretiza ou representa as necessidades de um grupo e que a comunidade pode utilizar. Assim por exemplo, o chamam através de seus complexos mecanismos individuais em sua dupla iniciação extática e tradicional, passa a funcionar como válvula reguladora da vida psíquica de seu clã. O místico como o artista são iniciados que aprendem a manejar seu especial aparato sensitivo que lhes permitirá ser coletores mais receptivos e originais de uma comunidade. Ao resumir suas experiências e inquietudes nas “obras símbolos” criam os “microcosmos” – a que já nos referimos – de todo um sistema cultural:

“Os mitos são para os povos o que os sonhos são para os indivíduos”. São eles depositários dos mais ocultos conflitos de nosso mundo presente e passado gigantesco arquivo onde parte de nossa memória ancestral inconsciente coletivo – se elabora e transmite. Neles se dramatizam, através de sua trama racional, os símbolos de nossos medos e repressões. É a

expressão estética que “empresta sua matéria para que o mito se revele. Ambos nascem concomitantemente, pois respondem a uma mesma necessidade.

Desde o culto dionisíaco, no qual o mistério de Dionísio – sua paixão, morte e ressurreição – era revivido através de um esquema dramático, o ditirambo, do qual se originaria a antiga tragédia grega, até a mais abstrata das pinturas contemporâneas que apela para as mais disparens associações nas quais nós projetamos sugestivamente a religião e a arte, sejam mancomunadas ou separadas, veiculam e sublimam social e individualmente os esquemas inconscientes de uma comunidade em determinado momento histórico.

Os mitos nos cultos afro-brasileiros não são, apenas, referências a um passado histórico. Os mitos são revividos, dramatizados. São meios de comunicação e expressão aqui e agora. A simbologia com que essas dramatizações se expressam permite a seus adeptos apreender os princípios míticos, identificar-se como membros de uma comunidade, comunicar-se entre si e participar de um sistema cultural que lhes permite elaborar as tensões e conflitos de seu devenir humano.

Resumindo, diríamos que a análise dos objetos litúrgicos se concentra em dois níveis: o **manifesto**, em que o objeto é analisado como forma, estética em si, como forma simbólica de uma mensagem conhecida, como elemento de implantação e comunicação entre membros de uma comunidade como elemento de comunicação entre artista e observador, e o **latente**, como conteúdo abstrato que participa de um mistério-litúrgico que não é intelectualizado ou verbalizado pela forma mas que oculta por detrás do aparente, participa de um complexo mecanismo de elaboração, em que são sublimadas as fantasias básicas de um grupo.

## ANEXO 4

**Uma exposição Afro-Baiana**<sup>585</sup>

Vivaldo da Costa e Lima

A Prefeitura Municipal do Salvador fez instalar nas mostras de sua atual Secretaria de Finanças – na parte alta do Elevador Lacerda – uma Exposição de Arte Religiosa Afro-Bahiana. Nada mais oportuno, nesse tempo, do que mostrar ao povo da Bahia objetos de arte ligados à sua própria cultura. Bom é que o povo se informa corretamente da existência de um patrimônio de tal categoria – no seu processo tão necessário de conscientização de valores culturais. Valores até aqui ignorados ou desprezados – quando não aceitos como “folclóricos” ou “turísticos” – com a alienação imposta, através de gerações alheias de sua realidade histórica, pelas categorias “ideais” da cultura ocidental. Assim é que, social e politicamente, a mostra da Prefeitura só merece louvores.

Infelizmente porém, a intenção popular da Exposição – realizada num dos locais mais transitados da cidade – não se cumpre na sua inteireza. Os organizadores da mostra, pessoas conhecedoras do assunto e dotadas de bom gosto artístico – esqueceram-se ou acharam talvez desnecessário um elemento indispensável para uma exposição desse gênero atinja plenamente a sua finalidade: a informação didática, filológica, das legendas. Daí ficarem os objetos rituais – alguns de grande valor artístico ou etnológico – postos nas vitrines sem que se saiba (salvo os poucos especialistas) sua proveniência, sua história e até mesmo sua adequação e uso litúrgico. Pois mesmo o povo de “santo” não identificará seguramente algumas daquelas peças, há muito desaparecidas ou ausentes de sua função nos candomblés da Bahia (como as máscaras de Gueledé, por exemplo). E o grande público, a quem naturalmente há de ter sido dirigida a exposição, o povo que desce e sobe o Elevador, terá do belo conjunto alí exposto apenas a visão desordenada de “coisas de candomblé”. A parte educativa, didática que deve absolutamente possuir qualquer exposição (seja ela “popular” ou “erudita”) ficou dessa maneira lamentavelmente prejudicada.

Nada justifica a ausência de legendas explicativas na exposição. Não se compreende mais – e qualquer estudante de museu logo o aprende – uma exposição sem legendas. E quando a exposição é aberta ao povo, as legendas são elementos indispensáveis de informação e esclarecimento. E o fato é tanto mais difícil de entender quando temos na Bahia a experiência de exposições didáticas admiravelmente bem montadas dentro dos modernos critérios da informação crítica, como as realizadas no Museu de Arte Moderna e agora, no Museu de Arte Popular do Unhão.

A legenda informativa – redigida com precisão filológica e escrita com bom gosto, nunca “enfeia” ou “compromete” uma peça numa exposição. Um discreto retângulo de cartão branco ou cinza – de acordo com o fundo ou a montagem do objeto – com legendas exatas, ao lado de cada objeto exposto. Assim que se fez precisamente para muitas das peças ora expostas no Lacerda que participaram em 1950 da memorável “Exposição Bahia”, em São Paulo, organizada por Lina Bardi e Martim Gonçalves. Tive o privilégio (que tanto marcou a orientação de meus estudos etnológicos) de colaborar na montagem daquela Exposição – juntamente com João Augusto e Glauber Rocha- e não esqueço a precisão didática exigida por Lina Bardi e Martim Gonçalves, nas legendas das peças exibidas. Recordo muito bem que as legendas – porventura longas, das roupas do “orixás” e seus atributos, contas e ferramentas,

---

585 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Vivaldo da Costa Lima. “Uma Exposição Afro-Baiana”. *Diário de Notícias*, 15 de dezembro de 1963.

eram copiadas por estudiosos e jornalistas e lidas com maior interesse pelo povo de São Paulo.

Vamos esperar que esse descuido ou essa orientação da Exposição – de resto excelente pelo rico material escolhido e apresentado – seja logo reparado, ficando assim a mostra valorizada com as legendas informativas. Tanto mais que a Prefeitura dispõe, felizmente, nos seus quadros de funcionários que são também especialistas em cultura africana no Brasil. Do contrário, a mostra terá perdido muito de seu sentido, limitando-se a uma composição artística e decorativa. O que, obviamente, não era o plano de uma administração voltada ostensivamente para os problemas e para a cultura do povo.

A “Exposição do Lacerda”, sugere, entretanto uma série de outros comentários, de ordem mais propriamente etnológica, e ainda ligados às limitações devidas à falta referida das legendas informativas.

De início seria indispensável a menção, nas inexistentes legendas, a par do “nome” do objeto exposto, sua procedência imediata e, sempre que possível, sua origem mais remota. Saberíamos então que muitas daquelas peças pertencem ao acervo ao à coleção do “Instituto Histórico da Bahia”. Certo não seria, a rigor, preciso mencionar que essas peças, esses objetos religiosos reverenciados um dia por um largo contingente de nossa população, foram obtidos por meio dos costumeiros saques vandálicos da polícia dos anos trinta nas casas de candomblé da Bahia. Na legenda, pois, devia necessariamente constar: “Da coleção do Instituto Histórico”. Se quiséssemos uma referência mais precisa em termos etnológicos, poderíamos acrescentar: - Subtraído (ou qualquer outra expressão eufemística para a fúria predatória dos policiais da época) do Candomblé do Ogunjá”, ou de qualquer outra Casa invadida e depredada naquele tempo.

E concluiríamos: “Oferecida ao Instituto pelo dr. Fulano de Tal” (aí viria o nome da “autoridade” generosa).

Mas outras peças expostas no Lacerda são de aquisição bem mais recente de história porventura menos escabrosa. Pertencem à coleção da “Escola de Teatro da Universidade da Bahia e foram há pouco tempo importadas da África. Isto ressalta ainda mais a necessidade de legendas nas peças expostas – com o que se poderia entender a questão das influências formais, ou pelo menos dos “estilos” da arte africana e da arte brasileira de influência africana. Este assunto até agora tratado apenas em termos etnológicos, está a merecer um urgente estudo baseado em conhecimento de arte em geral e de arte africana em particular. O que se escreveu até aqui sobre arte africana na cultura brasileira não tem maior importância crítica e a primeira abordagem válida da questão vem de ser feito por “Clarival Valadares” estudando a obra de “Agnaldo dos Santos”, em livro publicado pelo “Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia”.

Um mundo de sugestões se encerram nas vitrinas do Lacerda. Tomemos, por exemplo os leques, o os “abébés” ali expostos. A legenda deveria rezar simplesmente “Leque (abébés) de Oxum”, ou “de Iemanjá” conforme o caso. Mas uma análise mais profunda nos objetos nos mostraria uma série de fatos de incontestável importância sociológica. Dois glossários responsáveis de termos empregados nos candomblés da Bahia nos oferecem as seguintes definições para o “abébé”: “...leque da deusa Oxum, quando de latão, e da deusa Iemanjá, quando pintado de branco. O leque é de forma circular, tendo recortada no centro a figura de uma sereia”. (“Edison Carneiro”, Candomblés da Bahia”, Ed. Conquista, 3ª ed., 1961); ainda, “Leque de forma circular atributo das deusas Oxum ou Iemanjá, segunda seja de latão ou branco, ou de acordo com os desenhos simbólicos que apresente” (“Roger Bastide”, “O Candomblé da Bahia – Rito Nagô”, Brasiliana, 1961). O exame das peças expostas – aparentemente antigas, nos dá elementos para um comentário crítico das duas definições

citadas e forneceria outros dados valiosos para o estudo das estilizações e das mudanças ou variações processadas nos objetos rituais dos candomblés. Mudanças causadas tanto pelo impacto das pressões econômicas como do processo aculturativo geral da cultura brasileira. Primeiro perguntaríamos de quando datam os “abébés” da exposição. São antigos (como parecem) ou de fatura recente? Fazem parte do material oferecido ao “instituto Histórico” pelo famoso “Pedrito”, figura legendária na história dos candomblés bahianos, de quem se contam coisas espantosas? Ou serão peças ainda mais velhas, do tempo da falecida Pulquéria, a grande Mãe-de-Santo do Gantois, no tempo de Nina Rodrigues?

Contudo, os abébés mostrados no Lacerda não tem sereias nem são sempre de forma circular. A seria então, referida na correta (embora incompleta) definição de mestre Édison Carneiro, seria um elemento recente nos leques de Oxum-Iemanjá, elemento de origem ameríndia, trazida pela difusão dos candomblés de caboclo até as casas gêge-nagôs? Conhecia-se, na África, a representação da sereia nos cultos de Oxum e Iemanjá? Hipóteses de interpretação e trabalho para os especialistas do assunto, sem dúvida nenhuma. A propósito, num dos “abébés” expostos, vêm-se duas aves que se olham de frente. Pergunto se não seriam elas duas pombas chamadas pelos nagôs de “abadás”, e associadas ao culto de um tipo de “Oxum”, e ainda hoje lembradas nas cantigas de Ijexá para Oxum? Abadá ô...”. Esta ave vem descrita minuciosamente no livro de .H. Elgood, “Birds of the West African Town and Gardens”, com o nome científico de “streptopelia semitorquata”, da família das “Columbidaeas”. Essas pombas, de olhos vermelhos, trazem ainda no pescoço “a marca de Ialodê”...

Outro comentário sobre o aspecto formal da exposição. A disposição das duas “roupas de santo” ali expostas. Uma seguramente de “Ogun”, a cor-de-rosa, identificada pelo “barrete” posto ao lado da outra, que pensei ser de “Oxossi” ou mesmo de “Ogun” (um “Ogun” que “pegue verde...”) mas que me informaram depois ser de “Oxumaré”. Ora, os organizadores da exposição preferiram mostrar as duas roupas rituais de tal maneira que ninguém percebe – salvo as pessoas “de santo” – o que elas são na verdade. Dependuradas estranhamente pelo “ojá” ou pela faixa no teto da vitrina, caindo num panejamento sem dúvida decorativo mas absolutamente deformador, parecem assim postas, mais uns estofos, como o “pano da Costa” que está ao lado. Será decerto uma disposição “artística” mas com certeza nunca uma maneira didática de expor uma vestimenta ritual. Vale lembrar aqui, a maneira com que ainda outro dia, na “Exposição da Petrobrás”, mostrou-se uma roupa de amianto, usada no combate a incêndios. Era uma dramática e bela visão prateada, brilhando como um fantástico “Egun” de novas crenças. O macacão de amianto do operário estava ali, em toda a sua funcionalidade operacional e sem nada perder de sua beleza. Mesmo agora pode-se ver no “Museu de Arte Popular” do Unhão, a roupa de couro dos vaqueiros, forte e telúrica, também apresentada, como se detida, num gesto de espanto ou de espera. Pena que a dramaticidade das roupas de santo da Exposição do Lacerda tenha se perdido inteiramente, colocadas daquele jeito como foram.

A exposição devia ter ainda uma nota de apresentação, clara, em linguagem acessível, dizendo o porquê da exposição, o que representam, no panorama da cultura brasileira, aqueles objetos, aquelas quartinhas, aquelas roupas. Dizendo ao povo – que para o povo espero, a Exposição foi feita – da sua finalidade, associando os valores de sua cultura religiosa à realidade atual do país. Porque a Exposição? Com que fim e para quem foi feita? Isto também escapou, e é pena, aos organizadores da mostra. E tantos objetos simbólicos que expressam tantos valores culturais são afinal mostrados como uma composição abstrata e vazia de sentido.

(Seria preciso explicar, resumidamente embora, mas corretamente, o que são aquelas peças, de onde vieram, para que e como são usadas, a quem “pertencem”, isto é, de que santo são. E os colares também sem legendas, ficam como meros arranjos coloridos e já estilizados das barracas dos mercados. E os “oxês” (os machados duplos de Xangô), sem referência à recente importação de África de um deles, pelo menos. E a peça talvez a mais preciosa – o “igbá ôri” – o pequeno cofre forrado externamente de búzios da Costa, usado nas cerimônias “de cabeça”; e o pilão de Xangô tão parecido com o mostrado por “Frobenius” no seu “Mithologie de l’Atlantide” ( Ed. francesa da Payot, Paris, 1949) e sem dúvida semelhante ao que vêem numa foto de um santuário de “Xangô” em “Oió” publicada no trabalho de Joan Wescott e P. Morton-Williams sobre o “Labá de Xangô”...)

A meu ver – e que os organizadores da bela mostra da Prefeitura não vejam nesses comentários senão um franco desejo de colaboração numa manifestação cultural dirigida ao povo – o acréscimo das legendas didáticas na Exposição iria fazê-la entendida por muitos e não apenas por um grupo de especialistas ou iniciados.

## ANEXO 5

**João Alves e Agostinho<sup>586</sup>**

Lina Bo Bardi

O Museu de Arte Moderna da Bahia apresenta dois pintores primitivos: Agostinho Freitas – São Paulo e João Alves – Bahia. A palavra primitivo na arte, define o ingênuo, o erudito, o cômico com uma ponta de condescendência divertida e uma dose de esnobismo. Um artista primitivo deveria ser um artista que se exprime “inconscientemente” quer dizer sem autonomia crítica. Nesta ausência de autonomia, na candura, nos achados, são sublimadas, a falta de ofício, as displicências artesanais, a pobreza dos materiais empregados, enfim todo aquele conjunto que na linguagem moderna define um primitivo moderno. Num certo sentido, a definição primitivo cria uma categoria, exclui da arte “verdadeira”. Quando ele, Douanier Rousseau, julgado pintor de verdade, foi achado digno de entrar nos museus, o trabalho da crítica foi de demonstrar seu não primitivismo e sua perfeita autonomia expressiva.

O Museu de Arte Moderna quem apontar, com esta exposição, o problema do primitivo no sentido crítico, despojando a definição do divertido e do superficial. Numa época na qual os artistas recusam-se a enfrentar a condição humana para refugiar-se na matéria, quase um voltar ao elemento primário, um desaparecer nas origens, esta coragem de homem de cada dia, expressada numa visão poética, é uma camada à necessidade de enfrentar a condição humana para refugiar-se na matéria, quase um voltar ao elemento primário, um desaparecer nas origens, esta coragem de homem de cada dia, expressada numa visão poética, é uma camada à necessidade de enfrentar, como artista também, a condição humana. O primitivismo é um fenômeno tipicamente moderno (o gosto pelos primitivos) e um sintoma a mais no processo de particularização na visão do mundo, iniciada pelo romantismo. Particular, humano, contra metafísico e universal. Um empobrecimento em sentido positivo, uma procura de limites, uma recusa ao desmesurado, ao sublime, ao heróico. Um sentido bem diferente ao dos “limites” do antigo mundo clássico: um mundo que não queria ver além do horizonte porque tinha medo. A escola humana do Partenon é a escola do medo, de quem não quer ver além. Além do finito, do conhecido, do “cercado”. O humano de hoje é um humano seco e desencorajado. Homem. Apesar do sem limites, do limitado, do não cercado. É neste sentido de Homem anti-heróico que apresentamos esta exposição. A arte contemporânea aumentou as categorias, empobreceu suas aspirações. Obras que hoje são aceitas como obras de arte não foram, no passado, alvo da menor consideração, como as culturas bárbaras e as selvagens. O artista não mais heróis. Exposição de dois primitivos a ser olhada sem sorriso de complacência, mesmo colocando as obras no devido lugar na escala dos valores da História da Arte. Duas vezes populares a ser escutadas sem divertida superioridade. Uma linguagem “não erudita” que substitui para se exprimir, às corretas formas gramaticais, o vernáculo direto: nós já vai nós já volta.

---

586 Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Lina Bo Bardi. “João Alves e Agostinho”. *Diário de Notícias*, 2 de abril de 1960.