

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

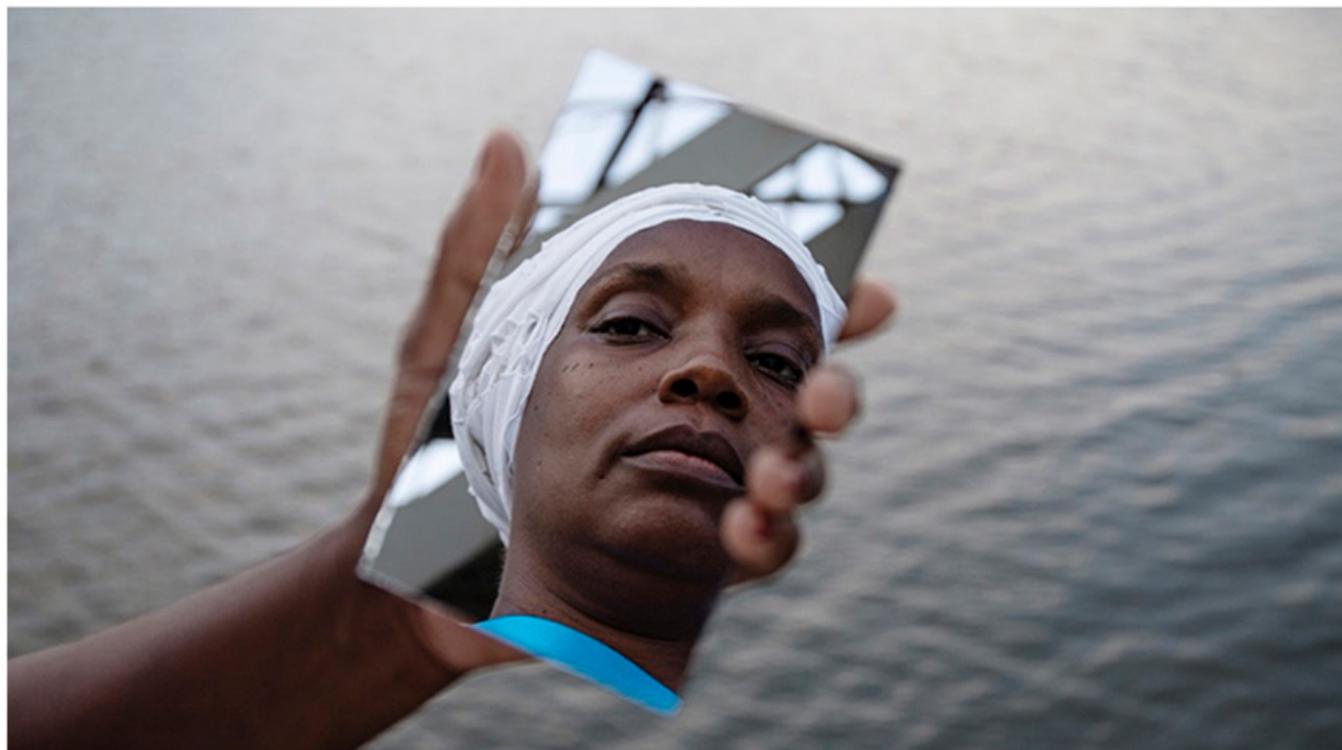


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

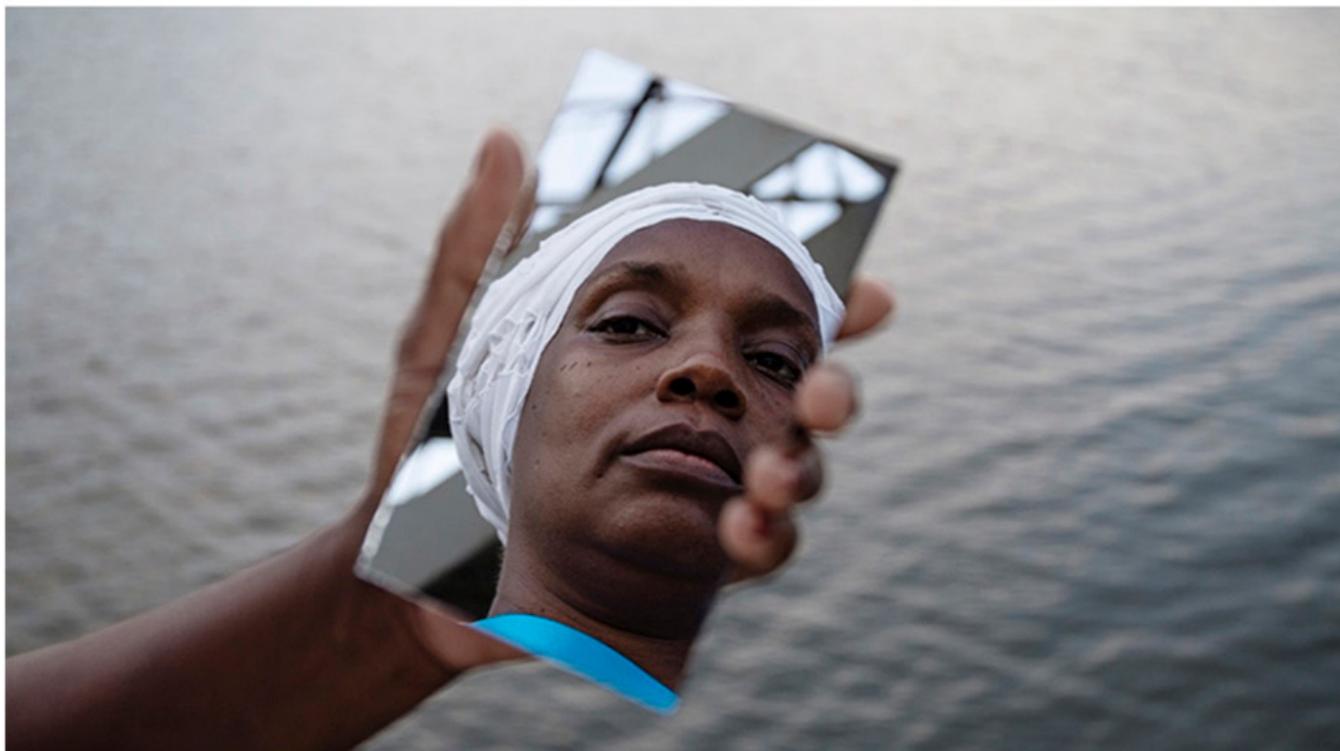


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

O artista preto na historiografia modernista da arte colonial

Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora/
orcid.org/0000-0002-3163-3842
raquinet.rqp@gmail.com

Resumo

Em 1928 Mário de Andrade publicava seu famoso artigo sobre Aleijadinho. Ali eram apresentadas uma série de ideias sobre a cultura e a arte brasileiras que seriam, ao longo da primeira metade do século XX, desenvolvidas, consolidadas e mesmo institucionalizadas por notórios intelectuais brasileiros. Este artigo propõe analisar a visão de Mário sobre a participação do artista afro-descendente na constituição da tradição artística brasileira. A eleição de Aleijadinho como gênio artístico nacional e expressão de uma raça brasileira

Palavras-chave: Mário de Andrade. Arte colonial. Aleijadinho. Raça brasileira. Tradição artística.

Abstract

In 1928 Mário de Andrade published his famous article about Aleijadinho. This article presents a series of ideas about Brazilian culture and art. These ideas were developed, consolidated and even institutionalized by renowned Brazilian intellectuals during the 20th century. This article proposes to analyze Mário's vision about the participation of the Afro-descendant artist in the constitution of the Brazilian artistic tradition. The election of Aleijadinho as a national artistic genius and expression of a Brazilian race.

Keywords: Mário de Andrade. Colonial art. Aleijadinho. Brazilian race. Artistic tradition.

Em 1928, Mário de Andrade publicava pela primeira vez seu famoso artigo sobre Aleijadinho com o título “Aleijadinho e a posição nacional”. O mesmo artigo seria novamente publicado, agora só com o título “Aleijadinho”, em 1935 no livro “O Aleijadinho e Álvares de Azevedo”. Ali eram apresentadas uma série de ideias sobre a cultura e a arte brasileiras que seriam, ao longo da primeira metade do século XX, desenvolvidas, consolidadas e mesmo institucionalizadas (caso do IPHAN) por notórios intelectuais brasileiros, tidos como modernistas. Apesar da imensurável contribuição daquela primeira geração de pensadores modernos, reconhecidamente progressistas para a época, entre os quais Mário de Andrade foi uma espécie de farol a iluminar o caminho, algumas noções ali cristalizadas merecem hoje serem revistas sob pena de, ao não fazê-lo, perdermos a dimensão da referida contribuição daqueles intelectuais.

Ao retornar ao texto de Mário sobre Aleijadinho, é importante considerar que quando ele o escreve já havia visitado Minas em duas ocasiões: em junho de 1919, sua 1ª viagem a Ouro Preto, e em 1924, sua 2ª viagem a Minas (quando vai acompanhado de Tarsila do Amaral, de Oswald de Andrade e seu filho Nonê, do jornalista René Thiollier e do poeta Blaise Cendrars). Neste período, Mário também já pesquisava e refletia sobre o folclore brasileiro e a contribuição do negro para a cultura brasileira. De maio a agosto de 1927, fez sua 1ª viagem etnográfica à Amazônia brasileira, e entre novembro de 1928 e março de 1929 (27/11/1928 a 29/03/1929) fez sua 2ª viagem etnográfica, desta vez ao nordeste brasileiro. Em fins dos anos 20, Mário de Andrade começa a organizar o manuscrito “Preto”.

Outro ponto importante a ser considerado na leitura do artigo “Aleijadinho” são as ideias sobre o negro correntes na época que colocavam questões não apenas para Mário de Andrade, ele próprio participante de uma elite intelectual branca, como para os demais intelectuais modernos. Aqueles intelectuais “modernos” ou desejosos de sê-lo encontravam-se submersos num contexto onde predominava o racismo científico e o incentivo ao branqueamento como meio de afirmação e valorização nacional. A superioridade da raça branca sobre os povos mestiços era uma ideia afirmada e defendida por Lapouge, Gobineau e outros escritores europeus. Vale lembrar da influência do pensamento do Conde Arthur de Gobineau, embaixador francês no Brasil em meados do século XIX, autor de “Ensaio sobre a desigualdade das raças” (1853-1855), que via a miscigenação como degeneração. O pensamento sobre a superioridade da raça branca majoritário no século XIX, formou gerações, consolidando a ideia de que um país de raças mistas era inviável. Enquanto intelectual moderno, Mário de Andrade precisava enfrentar e responder ao entendimento corrente de que a mistura racial no Brasil era impedimento a seu progresso e desenvolvimento. Segundo Lilia Schwarcz, em finais do século XIX e inícios do século XX o Brasil “estava a um passo

do *apartheid social* (...) marcado por políticas de eugenia ou propostas que previam o branqueamento de sua população, como aquela apresentada por João Batista de Lacerda em "*Sur le métis au Brésil*" [Sobre os mestiços no Brasil] (1911)". (SCHWARCZ, 2014, p.18) Ademais, conforme nos lembra Ligia Fonseca Ferreira, ao analisar a faceta africanista de Mario de Andrade, a década de 30 assistiu "a ascensão das ideologias e regimes totalitários e de cunho racial e a recrudescência das violências e do ódio racial nos EUA segregacionista." (FERREIRA, 2019, p.173)

No texto sobre "Aleijadinho", Mario traça as origens da arte nacional, sendo perceptível o quanto suas pesquisas sobre o folclore brasileiro constituem pano de fundo de tal reflexão. Não que Mario exclua as referências artísticas eruditas recebidas da metrópole europeia daquilo que ele configuraria como arte nacional, mas será justamente no cruzamento entre o popular e o erudito que o poeta identificará o gênio artístico nacional. A observação que Marta Rossetti fez certa vez acerca do interesse de Mário pelo folclore se ajusta perfeitamente à maneira como Mario pensou a arte nacional, ou pelo menos sua origem. Rossetti afirmou: "*Seu olhar sobre a arte indígena e afro-brasileira é manifesto, mas dirigido: estuda as culturas formadoras do brasileiro, com interesse pelas tradições que se consolidaram nas manifestações populares*" e nas artísticas, eu acrescentaria (Apud. GRILLLO, p.42). No referido artigo, Mario busca identificar a origem de uma tradição artística nacional, inseparável da origem de uma raça nacional, "o mulato". Daí a eleição de Aleijadinho, o filho de um português com uma africana. A ideia de base é a valorização da mistura das raças, uma resposta à ideia de inviabilidade do país por sua cara mestiça. Diante da impossibilidade de alterar ou anular as premissas racistas que condenavam o futuro do país ao fracasso, Mário inverte o argumento.

Assim, a resposta ao título proposto para esta comunicação, é que Mario não estava propriamente interessado nos artistas pretos do período colonial. Ao olhar para arte daquele período, ele não pensa uma arte afro-brasileira, mas uma arte brasileira cuja origem é fruto daquilo que seria a origem da nação brasileira: a mistura (e superação) da cultura europeia com a africana e a indígena. No caso do artigo sobre Aleijadinho, o poeta quer entender a contribuição negra para a arte nacional. Uma contribuição que ele não examina isoladamente, mas no resultado de uma espécie de síntese entre a contribuição europeia e a africana. Sua utopia é a unidade nacional, e o sinônimo dessa unidade é a raça nacional (o "mulato") que produz arte nacional (Aleijadinho). Passemos ao texto.

Mario inicia seu artigo afirmando que o período de 1750 a 1830 aproximadamente seria o de "*maior mal-estar para a entidade nacional brasileira*". (ANDRADE, 1928, p.11) Segundo o poeta, a "*Guerra Holandesa, o Bandeirismo, Gregório de Matos, a igreja e*

o convento de São Francisco na Bahia” embora fossem “expressões muito específicas de colonialismo”, não seriam “frutos da Colônia”. Frutos da colônia eram expressões culturais resultantes da “coletividade colonial”, cujo início das manifestações, o poeta situava a partir de meados do século XVIII, com a expansão das Minas, “com a influência do homem colonial sobre a Metrópole, com a normalização do mestiço”. (ANDRADE, 1928, p.11) O argumento de Mario é que num determinado momento, antes de se tornar independente, a Colônia superou culturalmente a Metrópole. O referido mal-estar seria causado pelo despontar da arte nacional, fruto do trabalho do homem mestiço, tido até então pelo pensamento corrente como fator de degradação, de inviabilização do país.

A tese da superação cultural da colônia sobre a metrópole é defendida por Mário em passagens como esta: “É muito forte a influência humana que a Colônia principia exercendo sobre a Metropole”. (ANDRADE, 1928, p.12) O poeta defende uma espécie de inversão do colonialismo, afirmando a grandeza cultural da Colônia que supera a própria Metrópole, chegando a afirmar que a origem do fado, grande representação de Portugal, estaria na Colônia devido à contribuição lundu: “E era também a seiva da Colônia que principiava se elaborando, lundusando e lambusado de nossos méis e do negro doce, o fado que se tornaria em seguida representativo de Portugal.” (ANDRADE, 1928, p.13) Ao confirmar a superioridade cultural da colônia sobre a metrópole, Mario atribui tal superioridade ao desenvolvimento na colônia de uma raça brasileira, associando a grandeza artística da colônia ao seu mais precioso fruto da coletividade colonial, o “mulato”: “Mas a prova mais importante de que havia um surto coletivo de racialidade brasileira, está na imposição do mulato”. (ANDRADE, 1928, p.13)

Para Mario de Andrade, com um período de circunstancia econômica favorável e pouca intervenção política de Portugal, a Colônia foi ao longo de dois séculos “se enriquecendo de algumas realizações artísticas”, em especial, a arquitetura. Esta seria uma lição portuguesa que a colônia, agora vivendo um momento de coletividade colonial, responderia com a superação: “De todos esses exemplos, principiam nascendo na Colônia, artistas novos que deformam **sem** sistematização possível a lição ultramarina. Entre esses artistas brilha o mulato muito.” (ANDRADE, 1928, p 13) Contudo, devido à falta de consciência nacional deste movimento (por não ser consciente não haveria uma alteração sistematizada da lição ultramarina), aparecia de modo irregular. Mario lista os artistas mulatos: Caldas Barbosa, Mestre Valentim, Leandro Joaquim, o músico Pe. José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), o tocador de violão Joaquim Manuel, e Aleijadinho. Lembra que em Minas eram “mulatos” os atores que encenavam as tragédias. “Bastam estes exemplos para se compreender este lado

não dominante, mas intensamente visível, de como a raça brasileira se impunha no momento.” (ANDRADE, 1928, p.14)

Como já salientado muitas vezes, Mário identifica o “brilho do mulato” nas artes plásticas e na música, argumentando ser sua porção negra responsável por tal característica: “*Os africanos são fortemente plásticos e musicais*”. (ANDRADE, 1928, p.14) E lembra que nas três Américas os africanos se destacaram na música e ainda que com a escultura, influenciaram a arte europeia contemporânea (referência ao cubismo?). Assim, o poeta identifica na origem de uma raça brasileira, a origem de um gênio artístico plástico nacional. Curioso, aquela origem “mulata” da arte nacional não teria continuidade no futuro:

Os nossos mestiços do fim da Colônia glorificam a “maior mulataria”, se mostrando artistas plásticos e musicais. Só bem mais tarde é que darão representações literárias notáveis. Naquele tempo não. Aparecem profetizando para o Brasil uma constância futura genialíssima, especializada nas artes plásticas. Infelizmente isso não passou de rebate falso, uma aurora que não deu dia. (ANDRADE, 1928, p.14)

Para Mario, o gênio para as artes plásticas prometido pelo “mulato” não se realizou. Foi genial na Colônia, mas não se manteve no período posterior. Por que? O que teria acontecido para não dar continuidade àquela habilidade que emergiu na Colônia e desapareceu no futuro? É sabido que Mario de Andrade elegeu Portinari como que deu continuidade à tradição artística nacional iniciada com Aleijadinho. A tradição artística brasileira teve sua origem com a verve mulata, com Aleijadinho, mas não foi adiante, despontando no início do século XX com o trabalhador pobre, filho de imigrante, na figura de Portinari branco, já, de certa forma, representante de uma classe proletária moderna. Embora Mario tenha escrito sobre Aleijadinho num momento em que ainda não conhecia Portinari, ele compara a condição social do mulato na colônia com a do imigrante na sua época.

Condenando a depreciação do “mulato” em Capistrano de Abreu, Oliveira Lima e Graça Aranha, argumenta: “*Que os mulatos eram façanhudos não tem dúvida que sim. Mas eram porém, pelo simples fato de formarem a classe servil numerosa, mas livre. É tantas vezes a classe que desqualifica os homens ...*” (ANDRADE, 1928, p.15). E segue comparando a condição social do “mulato” na colônia com a condição social dos imigrantes pobres em São Paulo, frequentemente envolvidos em confusões e crimes. Neste ponto, associa tais problemas à classe social que ocupam, à pobreza, e não à raça. Se os “mulatos” eram *façanhudos*, ou seja, se envolviam em “*entrevos e crimes*”, tal não se justificava por serem mestiços (opondo-se ao argumento corrente até então), mas por sua classe social.

Os mulatos não eram melhores nem piores que brancos portugueses ou negros africanos. O que eles estavam era numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos. Livres, dotados duma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, não chegavam a ser proletariado, nem nada. (ANDRDADE, 1928, pp.15-16)

Liberdade vazia, sem acesso à educação, sem trabalho permanente, não eram escravos nem proletários; assim o poeta descreve a condição social do “mulato” para em seguida anunciar o que chama de verdade étnica: “os mulatos eram então uns desraçados.” (ANDRDADE, 1928, p.16)

Segundo Mario, na colônia só havia duas raças, os portugueses (os brancos) e o negro: “Sob o ponto de vista social os negros formavam uma raça apenas. Raça e classe se confundiam dentro dos interesses da Colônia”. (ANDRDADE, 1928, p.16) A fim de explicar a origem da terceira raça, que constituiria a raça brasileira, Mario minimiza o racismo ou preconceito racial dos portugueses, afirmando que eles “não se amolaram com os preconceitos, gostando de deveras das negras corpudas...” (ANDRDADE, 1928, p.16), como se entre mulheres brancas e negras, os portugueses escolhessem as negras -- restringindo o tema a uma questão estética, levando assim à feição mestiça do povo brasileiro.

Distinguindo raça e mestiçagem¹, Mario esclarece que no tempo da Colônia, “mulato” não era ainda uma raça, apenas um grupo social fruto da miscigenação, pois não tinham características físicas e psicológicas regulares capazes de definir uma raça. Para confirmar seu argumento, o poeta lista diferenças de comportamento, humor e outras características de “mulatos” conhecidos: Pe José Muricio era “mansinho”, Mestre Valentim era “dócil e espertalhão”, Aleijadinho era “despeitado”, “mucudo” e “não amansável”. A ausência de uniformidade na constituição física e psicológica do mestiço, que impossibilitava a definição de uma raça, explicaria um comportamento “malandro” e “criminoso”, visão depreciativa que, para Mario, se tornou tradição da Colônia. Daí o “mal-estar” do período colonial referido anteriormente, pois corresponde, nas palavras de Mario, ao “período brilhantíssimo, certamente o mais relumeante das artes plásticas brasileiras até agora ... Mal-estar principalmente por causa da inconsciência nacional que o caracteriza”. (ANDRDADE, 1928, p.18) Ausência de consciência de uma raça nacional que surgia naquele momento e se manifestava numa produção artística, ainda irregular, cuja maior expressão seria a obra de Aleijadinho.

1 O termo miscigenação não é usado no texto.

Neste ponto, uma questão se coloca: será que Mario estava interessado somente em refletir sobre a raça e, por meio da valorização do “mulato”, em preconceito racial? Para Emilia Viotti Costa, supor que a reflexão dos intelectuais (no caso aqui, Mario de Andrade) restringia-se somente a raça e preconceito seria um equívoco: “*Nós sabemos, entretanto, que muito frequentemente aquilo que parece ser o principal tema de uma geração nada mais é do que uma metáfora para expressar outros interesses e realidades.*” (Costa, 1994, p.372) Vejamos.

A falta de consciência nacional da Colônia explicaria o mal-estar identificado por Mario. Espécie de “deixa” para Mario analisar seu presente, identificando também um mal-estar na sua contemporaneidade. O mal-estar da Colônia, fruto da falta de consciência nacional, seria o oposto do mal-estar “*de agora*”, que se caracterizaria por um excesso, que subtrai o tempo necessário para o exame, para se tomar consciência. Tal embaçamento da consciência nacional seria causada pelo progresso econômico e o surgimento de uma classe trabalhadora urbana, de feição internacional: “*Justo o contrário do mal-estar de agora, em que as diferenciações e oscilações do progresso econômico e o internacionalismo do proletariado nascente, deram origem a um verdadeiro engurgitamento de consciência nacional.*” (ANDRADE, 1928, p.18) Mario acusa os modernistas de 22 de serem um pouco vítimas do mesmo engurgitamento.

Mario explica este mal-estar de fundo ao se referir à colônia: “*era natural que brotasse uma alma com pouca prática de vida (...)*”, eram pessoas perdidas (inconscientes) na “*religiosidade supersticiosa, cujo realismo quando aparecia*” era sempre cheio de comoção, o que levava ao expressionismo, à deformação (ANDRADE, 1928, p.21); assim Mario explica a obra de Aleijadinho. Esta seria fruto de um mal-estar oriundo da decadência econômica, de cuja riqueza só sobrou o brilho, o fausto. Seria expressão de uma consciência nacional que ainda era “inconsciente” do que era Brasil. Logo, sem conhecimento e clareza de suas tradições. Esta seria a origem da tradição artística brasileira, uma tradição autêntica, primeira (daí primitiva) que deveria orientar a consciência cultural nacional, inclusive artística, no momento em que um proletariado internacionalizado (sem cara) configurava o povo na cidade moderna.

A partir deste ponto, Mario passa a tratar diretamente de Aleijadinho, reconhecendo sua genialidade e defendendo sua inovação estética. Afirmando que Aleijadinho imitava o modelo europeu e ao imitá-lo, o superava, escreve:

Aleijadinho estava imitando! E se genializava o imitado, a culpa não era dele possuir a violência do temperamento, a grandeza divinatória que o tornava original sem querer. (...) [Aleijadinho] transporta a seu clímax a tradição luso-colonial da nossa arquitetura, lhe dando uma solução quase pessoal e que se poderá ter por brasileira por isso.” (ANDRADE, 1928, pp.25-27)

A grandeza de Aleijadinho estava sobretudo na sua arquitetura. Ao explicar a genialidade da forma arquitetônica inventada por Aleijadinho, Mario afirma que ela corresponde *“ao gosto do tempo, refletindo as bases portuguesas da Colônia”*, mas também supera as soluções luso-coloniais *“por uma total ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma delicadeza tão suave, eminentemente brasileiras.”* (ANDRADE, 1928, p.30) Ou seja, Aleijadinho consegue a superação pelas características herdadas do negro que compunham a psicologia do mulato – denguice, meiguice, melosidade, qualidades já elencadas por Nabuco. Note-se aí a construção de uma imagem social do “mulato” positiva, contrária àquela imagem depreciada, que associava o negro e o mestiço à malandragem e à violência. A arte de Aleijadinho era a síntese entre o modelo europeu e o espírito africano. Arte e arquitetura de Aleijadinho tem o mesmo caminho da raça de Aleijadinho, a raça mulata. Ambas são síntese entre o branco e o preto, o europeu e o africano, cujo resultado é a tipologia europeia e a expressividade africana. O temperamento herdado do negro gera uma deformação, que Mario chama de expressionista, do modelo formal europeu. No artigo “Ernesto Nazareth” escrito em 1926 (publicado em Ilustração Brasileira), Mario já explicava tal deformação: *“A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhosamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.”* (ANDRADE, 1926, p.132)

Afirmando a genialidade de Aleijadinho, Mario finaliza seu artigo salientando sua importância histórica como elemento de unificação nacional e ao mesmo tempo, a sua universalidade. Em suas pesquisas sobre o folclore e sobre o negro, buscava apurar elementos fundadores de uma tradição cultural e artística brasileiras, entendidas como manifestações primitivas e autênticas da nação brasileira. Por outro lado, aquelas manifestações culturais autênticas eram expressões universais. Como salientou a antropóloga Maria Laura Cavalcanti, *“o elemento autêntico e primitivo buscado no fato folclórico tinha também o sentido do encontro com uma uma humanidade primordial, presentes de formas diversas em todas as culturas humanas.”* (CAVALCANTI, 2019, p.148) A partir daí, se compreende a afirmação de Mario de que Aleijadinho era nacional e universal. Identificar a universalidade das expressões artísticas e culturais do Brasil era argumento necessário para *“inserir o país num conceito internacional das nações”*. (CAVALCANTI, 2019, p.147)

A imagem de Aleijadinho como gênio nacional e universal fundador da tradição artística brasileira construída por Mario de Andrade fica ainda mais clara nos parágrafos finais de seu artigo:

O Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana. A função histórica dele é vasta e curiosa. No meio daquele enxame de valores plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos como genialidade, ele coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos, o único que se poderá

dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, (...). Mas, engenho já nacional, era o maior boato-falso da nacionalidade, ao mesmo tempo que caracterizava toda a falsificação da nossa entidade civilizada, feita não de desenvolvimento interno, natural, que vai do centro pra periferia e se torna excêntrica por expansão, mas de importações acomodáticas e irregulares, artificial, vinda do exterior. (...) Mas abraçando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura, por outro lado, mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo. (...) É um mestiço, mais que um nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiossincrasias. E nisto em principal é o que ele profetizava americanamente o Brasil ... (ANDRADE, 1928, pp.41-42)

Referências

- ANDRADE, Mario. "O Aleijadinho" (1928); in: Aspectos das artes plásticas no Brasil. 3ª edição. Belo horizonte, Itatiaia, 1984.
- ANDRADE, Mario. Aspectos do Folclore brasileiro. (Edição coordenada por Telê Ancona Lopez). São Paulo: Global editora, 2019.
- ANDRADE, Mario. Ernesto Nazareth (in: Ilustração Brasileira, 1926). In: Histórias Mestiças – Antologia de textos. (organização Lilia Schwarcz e Adriano Pedrosa) Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo, 2014.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Mario de Andrade, folclorista; In: ANDRADE, Mario. Aspectos do Folclore brasileiro. (Edição coordenada por Telê Ancona Lopez). São Paulo: Global editora, 2019.
- COSTA, Emília Viotti da. O mito da democracia racial; in: Da monarquia à república – Momentos decisivos. São Paulo: UNESP, 1994.
- FERREIRA, Ligia Fonseca. Mario de Andrade, africanista; in: ANDRADE, Mario. Aspectos do Folclore brasileiro. (Edição coordenada por Telê Ancona Lopez). São Paulo: Global editora, 2019.
- GRILLO, Angela Teodoro. Samba insonhados – O negro na perspectiva de Mario de Andrade. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2016. (Coleção Contextura Negra)
- GRILLO, Angela Teodoro. "Uma história recuperada: o volume 13 das Obras Completas de Mário de Andrade"; In: ANDRADE, Mario. Aspectos do Folclore brasileiro. (Edição coordenada por Telê Ancona Lopez). São Paulo: Global editora, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Histórias mestiças são histórias de fronteiras; in: Histórias Mestiças – Antologia de textos. (organização Lilia Schwarcz e Adriano Pedrosa) Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo, 2014.

Como citar:

PIFANO, Raquel Quinet. O artista preto na historiografia modernista da arte colonial. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1177-1186, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.095>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>