

# FORA DO PARAÍSO

## *Out of Paradise*

---

*Jorge Coli<sup>1</sup>*

### **RESUMO**

Este ensaio parte da constatação facilmente percebida por qualquer historiador da arte brasileira: no seu conjunto, os artistas criaram um paraíso fictício que encobre a prática do olhar por aquilo que é possível chamar de “realidade”. Esse paraíso elege privilegiados e elimina excluídos. No século XIX, é evidente a exaltação de um índio imaginário e heroico, que esconde não apenas os massacres que ocorrem sobre os indígenas verdadeiros, bem como afasta a representação dos afro-brasileiros. O paraíso é apenas para alguns.

*Palavras-chave:* Paraíso, Colonização, Representação, Cultura artística.

### **ABSTRACT**

This essay takes as its point of departure an easily perceived observation by any historian of Brazilian art. Artists, on the whole, created a fictitious paradise that masks the practice of looking for that which it is possible to call “reality.” This paradise chooses the privileged and eliminates the excluded. In the 19th century, the glorification of an imaginary and heroic Indian that conceals not only the massacres of actual indigenous peoples but also removes the representation of Afro-Brazilians is obvious. Paradise is only for a few.

*Key-words:* Paradise, Colonization, Representation, Artistic culture.

<sup>1</sup> Professor Titular em História da Arte e da História da Cultura no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. E-mail: [jorgecoli63@gmail.com](mailto:jorgecoli63@gmail.com)

É fácil perceber que, ao longo de sua história, a cultura artística formada no Brasil foi avessa à observação direta. No domínio das artes visuais e da literatura do país, artistas, intelectuais e escritores tenderam a se enclausurar em um mundo imaginário, sem olhos para o seu próprio entorno. Criaram um esplêndido paraíso imaginário, do qual muitos foram expulsos, particularmente os brasileiros de origem africana.

Embora bastante genérico e simplificado, este comentário inicial lança luz sobre certas características fundamentais que estão associadas à história e à produção da arte no Brasil. Essas características vinculam-se a princípios ideológicos envolvendo identidade nacional e raízes identitárias. São ficções, construtos e fantasias que afetam definitivamente não só as percepções e expectativas individuais e grupais, mas também as formas de pensar e conceber o mundo. Para a história da arte, essa condição levou a uma postura marcadamente nacionalista que substituiu a investigação e o exame atento.

Partindo do pressuposto de que a produção artística pode ser dividida em duas categorias, uma baseada na imaginação e outra na observação, a cultura no Brasil evidentemente falhou em desenvolver uma tradição em torno do que poderia ser chamado de “realismo”. Essa situação foi evidenciada no período colonial do país, em particular durante a curta ocupação holandesa do Nordeste do Brasil no século XVII. Ao contrário das percepções imaginárias acima mencionadas, os artistas holandeses no Brasil trabalharam a partir da observação direta, o que requer testemunho, envolvimento pessoal e constitui uma das características mais fecundas desses artistas ao mesmo tempo protestantes, modernos e científicos em muitos aspectos. Franz Post, por exemplo, mesmo quando pintou de memória suas cenas brasileiras, depois de retornar à Holanda, sempre o fez do ponto de vista de uma testemunha ocular.

Apesar dos 300 anos de história do Brasil como colônia portuguesa, os documentos visuais existentes, quase que todos retratando a vida naquela época, concentram-se no governo de oito anos de Maurício de Nassau no Nordeste. Um contraste interessante com as imagens holandesas realizadas a partir da observação no Nordeste do Brasil aparece graças a uma única pintura pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Uma das raras imagens coloniais que não retratou temas religiosos canônicos, *A morte do Padre Philippe Bourel* foi elencada no catálogo do museu como ‘pintor desconhecido’ da “Escola Portuguesa” do século

XVIII<sup>2</sup>. Alguns estudiosos acreditam que o trabalho foi executado “por volta de 1730”.

Cada aspecto da interpretação iconográfica da imagem é fascinante (COLI, 2009, pp.105-128), desde sua localização, diante das muralhas de duas cidades fortificadas (para as quais não há equivalente na arquitetura brasileira), até suas exóticas palmeiras, que são tamareiras uma espécie não brasileira carregadas de ressonâncias iconográficas (árvore do paraíso, fuga para o Egito, metáfora para a cruz). Do papagaio - um pássaro exótico realmente encontrado no Brasil em grande número, porém usado muitas vezes na Europa para simbolizar a pregação missionária, como no afresco de Andrea Pozzo *Alegoria da Obra Missionária dos Jesuítas* (PANOFSKY, 1969, p. 28-29) no teto da Igreja de Santo Inácio de Roma até a frágil cabana que abriga um missionário em agonia (sua fragilidade contrastando fortemente com cidades robustas à distância) são simbólicos. Todos esses aspectos evidenciam em particular os fundamentos da cultura erudita, humanista e livresca, que sustentam a imagem. Do ponto de vista do pintor, não se tratava de retratar empiricamente uma cabana ou barraco do tipo então encontrado no Brasil, muito menos uma cabana de tribo indígena. Em vez de olhar para uma referência local, o pintor assumiu uma lógica humanística e clássica, nestes termos: “Eu devo mostrar uma cabana primitiva, ao invés de olhar para a verdadeira, procuro uma autoridade que forneça um modelo. Como a referência clássica é Vitruvius, basta segui-lo”. O modelo de cabana selecionado foi claramente tirado de ilustrações nas edições renascentistas do *De Architectura*.

Este campo mental permanece durante o século XIX. A independência de 1822 levou o país a se tornar o Império do Brasil e a fabricar um projeto histórico, a construção de uma nova história para uma nova nação baseado em instituições científicas (o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil foi fundado em 1838) e em outras formas mais difusas de cultura.

Floresceu então uma tendência artístico-literária com alcance para além do contexto cultural, que exerceu uma marcada influência ideológica nos campos histórico e historiográfico. Esse movimento, conhecido como indianismo, celebrou traços como nobreza de caráter, força heroica e postura orgulhosa atribuídos aos povos nativos do Brasil. Obviamente, estes

2 Morte do Padre Philippe Bourel / séc. XVIII / óleo sobre tela / sem assinatura / 110,5 x 133,5 cm / ref. 10 523 (SOUZA, 1985, p. 238).

idealizados ‘índios’ eram puramente imaginários. Em concomitância à sua exaltação cultural, os povos indígenas do Brasil eram exterminados, num processo que se estende até os dias de hoje.

No entanto, o índio imaginário, enquanto símbolo, encarna a nobre ancestralidade invocada pelos brasileiros da cultura e do poder, conferindo-lhes edificante origem autóctone. Isso também ocorreu em alegorias oficiais: o manto da coroação do imperador Pedro I era coberto com penas de tucano que evocavam cocar indígena, como se o imperador recebesse essa insígnia de poder dos ancestrais locais, eliminando assim séculos de existência como colônia. Uma pintura anônima exposta no Museu Padre Toledo, em Tiradentes, MG (Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade), mostra o caráter institucional desses processos alegóricos: um índio encarnando o império brasileiro está ajoelhado diante do imperador. O caráter autônomo do império recém-constituído reforçou, assim, a expressão da independência do país em relação ao antigo poder colonial. Muitas caricaturas de jornais do século 19 apresentavam um índio como ‘Sr. Brasil’, personificação do povo brasileiro envolvido em diferentes situações políticas.

Mas outra faceta dessa celebração dos povos indígenas imaginários como entidade ancestral suprema foi que ela levou a cultura, no Brasil, a excluir os negros. Ao contrário dos povos indígenas, que permaneceram em seu *habitat* natural, os negros africanos foram trazidos para o Brasil como escravos. Nessa época, eram uma presença visível com imensa evidência nas comunidades rurais e urbanas, e percebidos como inferiores. Eram considerados também uma manifestação de um arcaísmo vergonhoso, impedindo o Brasil de participar, com cara limpa, “do concerto das nações”. Graças aos índios fictícios, os africanos podiam ser deixados de fora do imaginário. Salvo exceções raras, a literatura local e as artes visuais em sua maioria ignoravam os negros. Apenas os artistas estrangeiros, formados culturalmente com outro olhar, retratavam todos os tipos e comportamentos encontrados na sociedade brasileira do século XIX. Sem eles, não haveria testemunhos visuais do cotidiano no Brasil.

Os franceses tiveram um papel de destaque nessa produção, por causa da assim chamada “Missão artística francesa”. Entre eles, dois foram protagonistas: Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret, ambos formados por Jacques-Louis David – de quem Debret era parente.

Voltando a retratar o país, coisa que não ocorria desde a época de Frans Post, Taunay pintou paisagens maravilhosas do Rio de Janeiro. Debret produziu 153 pranchas litográficas, numerosos desenhos e aquarelas.

Seu álbum *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement* é prodigiosamente rico de informações visuais. Não havia nada de eufemístico em sua descrição da vida cotidiana no Rio, documentando visualmente a terrível situação dos escravos negros e suas punições atrozes. Ironicamente, os próprios artistas franceses que trouxeram práticas neoclássicas para o Brasil, práticas iluministas, “enciclopédicas”, em que a arte era também considerada como agente do conhecimento foram posteriormente rotulados de “inimigos” pelos modernistas, tão nacionalistas, que os viam como uma irrupção de arte espúria ao espírito nacional, alegando que o passado artístico com “verdadeiras” características brasileiras teria sido o barroco “autêntico”, como se o próprio barroco não fosse um amplo movimento de expressão internacional.

No fluxo de artistas estrangeiros retratando o Brasil estavam Landseer e Chamberlain da Inglaterra, Ender da Áustria, Rugendas da Baviera e Hildebrandt da Prússia - todos os quais produziram imagens de real qualidade artística e grande interesse documental. Sem eles, a história não teria retido nenhum registro visual do Brasil ou de seus povos nativos e seus comportamentos durante grande parte do século XIX.

Os artistas brasileiros, por outro lado, estavam empenhados na nobre busca de compor uma bela história na qual o índio nativo surgisse como representação de caráter sublime e sacrifício augusto em imagens grandiosas como *Moema* de Victor Meirelles (1866, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo) a partir do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão; a mesma personagem índia feminina foi revisitada pela escultura de Rodolpho Bernardelli, *Moema* (1895, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo). *Marabá* de Rodolpho Amoedo baseou-se no poema de Gonçalves Dias de mesmo nome e *O último Tamoio* (1883, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro), inspirado no poema épico de Gonçalves de Magalhães *A confederação dos Tamoios*; *Iracema*, de José Maria Medeiros (1884, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro), retomava o romance homônimo de José de Alencar). A grande escultura de terracota de Chaves Pinheiro intitulada *Alegoria do Império Brasileiro* (1871, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro) tomava como imagem um índio apolíneo e neo-greco. Só nos últimos anos do século 19 é que Almeida Junior, pintor paulista, recorreu à própria experiência e observação para pintar figuras rústicas ou sertanejas.

A exaltação dos indígenas como antepassados heroicos foi concomitante à construção de outro mito ideológico: a ‘fusão de três raças’.

Sem discussão, os índios nativos foram firmemente considerados grandes protagonistas ancestrais, mas a eles se juntaram brancos portugueses e negros africanos em uma miscigenação harmoniosa. O mito deveria ser fortalecido pelo surgimento do “homem cordial”, noção que informava um traço psicológico positivo brasileiro, descrito por Sérgio Buarque de Holanda em 1936 em meio à desenfreada ideologia nacionalista da época (HOLANDA, 1936). *O povo brasileiro*, livro de Darcy Ribeiro, retomou com força esse mito, em 1995, para apresentar uma versão dramática dessa miscigenação sem, no entanto, desmistificar o desfecho em que as três matrizes básicas se misturam para formar “o brasileiro”. Esta síntese, é claro, exclui “estrangeiros” em geral, ou seja, - todos os imigrantes da Itália, Japão, Alemanha, Coréia etc. que remodelaram o Brasil no século XX.

Entre as obras que reconhecem e reforçam essa fusão, duas pinturas tiveram importância crucial: *A primeira missa no Brasil* e *A batalha dos Guararapes* de Victor Meireles. Pintada em Paris e exibida no Salão de 1861, *A Primeira Missa no Brasil* inspirou-se no relato histórico em que Pero Vaz de Caminha comunicou a seu rei a descoberta do Brasil. Essa carta, com seu maravilhoso efeito de narrativa ao vivo, permaneceu inédita até 1817, precisamente quando foi necessária que surgisse como pedra angular de uma nova história. Foi, numa frase célebre, “o atestado de batismo da Nação”. A seleção da *Primeira Missa* para o Salão de Paris teve grande importância: pela primeira vez, um pintor brasileiro, no caso, um artista que havia obtido uma bolsa do governo imperial, foi reconhecido por uma prestigiosa instituição europeia.

Em sua tela, Meireles mostrou uma interação pacífica entre os exploradores portugueses recém-chegados e os povos indígenas locais numa cerimônia cristã ao ar livre, da qual toda a natureza participava para formar um templo imenso. *A batalha dos Guararapes*, enorme tela de 494,5 x 923 cm, retrata uma cena de guerra em que brancos portugueses, índios e negros uniram forças contra os invasores no confronto decisivo que pôs fim à ocupação holandesa em 1654. Esta tríptica conjunção construía o mito da primeira expressão de brasilidade patriótica, proclamada pelo relato dos historiadores da nação e pelo grande espetáculo da pintura de Meireles.

Os modernistas não introduziram grandes mudanças neste cenário, afora emprestar novo caráter formal a certas obras e um divertido ar de irreverência à sua linguagem. O *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade foi publicado em 1928. No mesmo ano, Mario de Andrade escrevia o romance *Macunaíma*. Ambos os autores reiteraram a glorificação da herança

índigena, e *Macunaíma* também reafirmou a matriz do mito das “três raças”.

Tarsila do Amaral ofereceu uma solução tipicamente modernista num quadro excepcional que restaurou a raríssima presença africana na arte brasileira, com seu quadro *A negra*, pintado em Paris em 1923, durante o apogeu do primitivismo e da moda “Art Nègre”. *A negra* ocupou uma posição icônica nas artes brasileiras como a autêntica expressão da presença visual africana na arte brasileira. No entanto, a imagem impressionante e poderosa oblitera qualquer referência ao realismo individual ou social porque projeta o personagem em um reino fantástico. Ao contrário, no mesmo ano, Armando Vianna pintava um maravilhoso quadro, *A limpa das pratas*, em que uma empregada negra se consagra ao trabalho doméstico. Maraliz Christo assinalou a concomitância das duas obras, de Tarsila do Amaral e Armando Vianna. *A limpa das pratas*, preenhe de uma poesia sugestivamente sociológica, ficou esquecida dos historiadores da arte brasileiros lá, nas paredes do Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora. Seu autor, vagamente acadêmico, paisagista de grande mérito e notável nessa obra excepcional, nunca teve o prestígio dos modernistas.

A presença africana nas artes visuais, devo acrescentar, não iria suplantar o simbolismo indígena durante a primeira metade do século ou mesmo depois. Emiliano Di Cavalcanti foi um caso à parte: o uso da mitologia erótica da mulata como objeto do paradigmático desejo sexual brasileiro assumiu um viés modernista. Suas celebradas mulatas, tão apreciadas pelos colecionadores, constituem um exemplo de espírito “brasileiro” reincorporando a presença africana. Significam também o emprego de uma fórmula artística de sabor moderno num tema erótico-nacional que fez, e faz ainda, muito sucesso.

\*

A história da arte, está claro, não saiu ileso no contexto desse nacionalismo. No final do século XIX, Gonzaga Duque<sup>3</sup>, primeira presença de fato poderosa dentro da história da arte e da crítica artística no Brasil, publicou *Arte Brasileira*, uma avaliação histórica da produção artística local,

3 Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863 - 1911): crítico de arte carioca, publicou *Arte brasileira*, em 1888. Em 1899, publicou também *Mocidade morta*, um *roman à clef*, retratando os círculos artísticos *fin de siècle* do Rio de Janeiro.

censurando-a como convencional, arcaica e desatualizada. Segundo ele, essa produção carecia de originalidade e repetia fórmulas gastas. Envelheceu e deveria ser substituída por um espírito renovado baseado no princípio de expressão verdadeiramente brasileira. O mundo artificial mostrado por aqueles velhos artistas era incapaz de fundar uma escola “autenticamente nacional”, como dizia. Estamos aqui já em águas francamente modernas: Gonzaga Duque aspirava a uma arte que, indo além desses temas, encontraria uma forma atualizada e brasileira, profetizando as abordagens modernistas que surgiram no século XX.

A história cultural do Brasil data o surgimento de seu modernismo artístico em 1922. Obviamente, existiram experiências modernistas antes desse ano, mas a Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo provocou um escândalo na cidade provinciana. Com a vinda dos imigrantes, a população de São Paulo aumentou de 65.000, em 1890 para 580.000, em 1920, mas o núcleo intelectual e cultural urbano permaneceu pequeno. Embora as obras musicais, literárias e visuais da Semana não apresentassem nenhum extremismo de vanguarda, sua novidade foi suficiente para provocar o escândalo que se sabe. Em meio à comoção que se seguiu, a personalidade incisiva de Mario de Andrade deixou sua marca.

Como teórico fundador do nacionalismo moderno no Brasil, Mario de Andrade defendeu uma arte que seria “autenticamente brasileira” no sentido de se basear nas raízes mais profundas da nação, e não no exotismo. Também deveria ser uma arte moderna e atualizada.

Exatamente como durante o período do “indianismo” romântico, essa abordagem nacionalista surgiu em resposta a estímulos internacionais. Em outras palavras, a demanda pela primitividade bárbara avidamente experimentada na Europa daquele tempo, levou a cultura brasileira a produzir a “barbárie artística” que dela se esperava. Além disso, era vista como uma característica normativa, a ser incorporada pelos brasileiros, que a viam como seu próprio legado natural.

*Macunaíma* foi publicado por Mario de Andrade em 1927, juntamente a um ensaio teórico sobre a música brasileira (*Ensaio sobre a música brasileira*) que lançou bases para muito além da música, apresentando fundamentos normativos para a prática geral das artes. Junto com *Macunaíma* e sua ficção combinando elementos mitológicos e traços culturais de todo o Brasil, esses livros representam o projeto teórico (*Ensaio*) e o exemplo prático (*Macunaíma*) de Mario de Andrade.

Em ambos os casos, o regionalismo foi substituído pela síntese (que

Mario de Andrade certamente acreditava ser parte integrante de sua própria pessoa). Apagavam-se também as diferenças de classe em benefício de uma identidade nacional.

O momento desses acontecimentos coincidiu com a onda de forças totalitárias ascendentes na Europa e na América Latina. Desnecessário dizer que as crenças próprias à ideologia artística nacionalista evidenciaram afinidades compartilhadas com o regime ditatorial de Getúlio Vargas da década de 1930, que conseguiu agregar nacionalismos de origens ideológicas diversas a serviço de sua agenda autoritária. Villa-Lobos, por exemplo, esteve ativamente envolvido na Semana de Arte Moderna de São Paulo. Ao retornar ao Brasil de uma temporada na Europa trabalhando em seus *Choros*, fazendo composições mais livres e audaciosamente experimentais, ele passou a se tornar o compositor oficial do regime. Nesta posição, arregimentou enormes coros escolares e de jovens, enquanto compunha e dirigia obras patrióticas, e manifestando um retorno significativo à “ordem” com suas *Bachianas*, nas quais misturava a inspiração do mestre Leipzig com temas inspirados no folclore brasileiro. O próprio Mario de Andrade foi convidado a assumir um cargo no Rio de Janeiro para atuar como uma espécie de assessor de Gustavo Capanema, o então ministro da Educação que também era responsável pelos assuntos culturais. Outro exemplo foi Cândido Portinari, membro do Partido Comunista Brasileiro, convidado a trabalhar na decoração do novo prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. O edifício, que se baseou em um projeto de Le Corbusier, implementado pela equipe de Lucio Costa que incluía Oscar Niemeyer, foi construído entre 1937 e 1944. Escultores da alta posição de Bruno Giorgi e Jacques Lipschitz uniram forças com o paisagista Roberto Burle Marx para este empreendimento que confirmou a natureza oficial dos modernistas no Brasil.

As posições teóricas e nacionalistas de Mario de Andrade elegem dois inimigos principais. Um deles é o prestígio da cultura internacional, particularmente europeia e francesa, esta última tendo então grande presença no Brasil. Devíamos nos proteger contra quaisquer influências indesejáveis que tráíssem o que Mario de Andrade via como uma “essência” nacional.

O segundo inimigo, menos explícito, mais sensível e complexo em termos de inflexões sociais foi o fluxo de centenas de milhares de imigrantes italianos, japoneses, alemães, sírio-libaneses e outros, boa parte dos quais preferiu se estabelecer no estado de São Paulo, ou em sua capital, que era precisamente o universo geográfico de Mario de Andrade e dos outros modernistas de 1922. O mito da “fusão orgânica de três raças” foi fortemente

reativado para excluir, por não serem brasileiras, as culturas introduzidas pelos imigrantes. Esses estrangeiros tiveram que ser assimilados na ideologia nacional, o que significava sacrificar suas contribuições originárias.

Tais princípios teóricos e ideológicos sempre foram baseados nos fundamentos de uma cultura brasileira lançada no século XIX e retomada pela modernidade do século XX. Apesar de ser uma construção ideológica, foi - e em grande parte ainda é - coletivamente experimentada como uma realidade orgânica e ontogenética. O mito das “três raças” - em que os africanos são desenhados como indivíduos passivos e sofredores, algo assim como um fardo folclórico - foi retomado para excluir a cultura dos imigrantes. Eles eram trabalhadores manuais ou pequenos comerciantes, ao contrário dos membros da elite local que se gabavam de suas origens luso-indianas (nunca mencionando negros) e que patrocinavam os modernistas. Essa mentalidade também persistia em reiterar uma estratégia sentimental coletiva.

Nesse contexto, Mario de Andrade compôs uma história teleológica das artes como parte de uma revisão engenhosa do passado, em *Ensaio sobre a música brasileira*. Com ele, o autor buscou consolidar o que chamou de “espírito de raça” e traçou três etapas históricas para a criação artística no Brasil. Em primeiro lugar, o que se poderia chamar de período “inconsciente”. No decorrer da história do Brasil, embora sem ter a noção do processo, os artistas estavam sendo imbuídos do espírito brasileiro. Como corolário, os estudiosos deveriam tentar encontrar traços de brasilidade em figuras do passado, como padre José Maurício, compositor da corte portuguesa no Rio de Janeiro. Esse seria precisamente o papel de um historiador da arte: detectar características ‘brasileiras’ nas obras.

O segundo período foi o de “voluntarismo” ou “vontade expressa”. É esse o período em que Mario de Andrade e seus contemporâneos estavam ativos. Eles tinham que “querer ser” brasileiros, disciplinados nesse esforço de vontade e fazer uso de exemplos locais, de preferência tirados de uma perspectiva antropológica, ou, como quer Mario de Andrade, do folclore.

Mario de Andrade previu um futuro totalmente “nacional” no qual a música e, implicitamente, todas as artes teriam que ascender a um estágio que ele chama de “Cultural”, “fase livremente estética, e sempre entendendo que não há arte que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e

um molusco como Leoncavallo” (ANDRADE, 1962, p. 33-34)<sup>4</sup>. Portanto, os artistas contemporâneos tiveram que fazer um esforço para se tornarem “naturalmente” nacionais.

A história das artes proposta por Mario de Andrade buscou sinais dessa essência ‘nacional’ em obras do passado. Era, assim, uma história de precursores; no passado, apesar de sua própria intenção em seguir modelos europeus, os artistas vinham incorporando traços brasileiros em suas próprias características e modos como agentes inconscientes da brasilidade contra grandes referências internacionais. Mario de Andrade também descreve um vetor temporal: os atributos da brasilidade eram mais fracos em artistas mais antigos. No entanto, à medida em que a cultura brasileira se estabelecia gradualmente, esses traços tornaram-se cada vez mais evidentes. Qualidade não entrava em debate: Mario de Andrade mostrou repetidamente desconfiança do que ele chamou de “gênio”: uma personalidade excepcionalmente criativa com suas idiossincrasias prejudicaria o desenvolvimento coletivo “médio” da criação artística, de modo que a “média” tornou-se o ponto principal.

As obras verdadeiramente significativas que uma história da arte e da cultura brasileira deveriam levar em conta não foram as mais inovadoras, elaboradas, inventivas ou excepcionais. O principal critério para essa história da arte é o maior ou menor grau de brasilidade, no sentido em que Mario de Andrade a entendia. Quanto mais essas obras se desviassem de modelos internacionais, melhor. São simplificações baseadas em pressupostos fortemente ideológicos feitos para definir o que “brasileiro” seria ou não – com distinções nacionais definidas por suas bases axiomáticas subjacentes.

Essas formulações teóricas levaram a várias consequências importantes. Em primeiro lugar, a técnica rudimentar foi apreciada, uma vez que os artistas brasileiros podiam não ser hábeis nas práticas de seu ofício. Defeitos ou erros comparados ao domínio e às habilidades das práticas europeias, foram considerados soluções locais que evidenciavam a existência de uma “alma” artística brasileira contrariando as reivindicações dos estrangeiros ao domínio técnico – Mario de Andrade chamava isso de “ruim gostoso”. Na época, o gosto internacionalmente difundido por um

4 Isso seria revisitado em 1941 com uma perspectiva histórica mais acentuada em um estudo da evolução social da música no Brasil (“Evolução Social da Música no Brasil”). Posteriormente, este estudo foi incluído no volume *Aspectos da música brasileira*, em suas obras completas publicadas pela Livraria Martins Editora (São Paulo, 1965).

primitivismo genérico naturalmente forneceu apoio a essas crenças.

O folclore se mostrou um dos melhores meios para caracterizar traços nacionais. Foi utilizado como fonte de inspiração artística e tema a ser pesquisado, começando pelo polímorfo Mario de Andrade, que também foi etnólogo, antropólogo e especialista em folclore. A modernidade brasileira não foi a única que olhou para o primitivismo e o arcaísmo; no entanto, o papel extremamente importante que desempenharam a este respeito deve ser enfatizado.

O evolucionismo de Mario de Andrade também foi acompanhado por uma rejeição paradoxal da história, que ele substituiu pelo que poderia ser chamado de “antropologia atemporal”. Isso também deu forma às ideias de Lucio Costa, arquiteto e urbanista cuja presença na arquitetura brasileira deixou sua marca em práticas interpretativas e continua a fazê-lo: está presente muito cedo em sua carreira, em *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional* (COSTA, 1929)<sup>5</sup>; é reiterado mais tarde, em *Documentação necessária* (COSTA, 1937); e, finalmente, em *Considerações sobre a arte contemporânea* (COSTA, 1952)<sup>6</sup>.

Os escritos de Lucio Costa compartilhavam afinidades com as opiniões de Mario de Andrade. Segundo Costa, a genialidade de Aleijadinho – artista de exceção - não concordava com “o espírito geral da nossa arquitetura”. Para ele, o centro de referência da brasilidade foi a arquitetura vernacular, anônima e doméstica das casas no período colonial. Marcelo Puppi faz uma bela análise dessa postura em seu apelo *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira* (PUPPI, 1998).

O passado colonial do Brasil, que teria rejeitado as modas estrangeiras prejudiciais no século XIX, deveria ser uma fonte de inspiração para os arquitetos de hoje. Essas noções têm claramente dado forma à preservação do patrimônio, incluindo as reformas cosméticas das chamadas cidades históricas de Minas Gerais e as normas que protegem a arquitetura “barroca”, ao mesmo tempo em que ordenam a novas construções que adotassem o “estilo do século XVIII”.

Em relação aos estudos do barroco brasileiro, a consequência mais drástica foi sua volta para o interior de si mesmo, perseguindo processos evolutivo-genéticos internos e rejeitando práticas comparativas

5 Reprinted in COSTA, 1962, p. 12-16.

6 Reprinted in COSTA, 1962, p. 202-229.

internacionais. Germain Bazin chegou ao Brasil em 1945, trazido pelo *élan* da política cultural de Capanema, e desenvolveu seu trabalho sobre arte barroca e arquitetura, alinhando-se com a mensagem nacionalista. Yves Bruand também o fez, muito mais tarde, em seu livro sobre arquitetura contemporânea no Brasil (BRUAND, 1981), o primeiro a proporcionar uma cobertura sistemática e abrangente da arquitetura brasileira. Independentemente dos méritos indiscutíveis desses autores franceses, eles permaneceram sob a alçada dos círculos ideológicos locais nacionalistas.

Os construtos aqui descritos de forma sintética e simplificada reiteraram mitos, organizaram hierarquias, estabeleceram preconceitos e ocultaram percepções em benefício de imaginários nada inocentes. Construíram belos paraísos com energia poderosamente excludente.

## *Referências Bibliográficas*

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Campinas: Editora Perspectiva, 1981.

COLI, Jorge. “Episódio e alegoria”. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, v. 1, 2009.

COSTA, Lucio. “O Alejadinho e a arquitetura tradicional”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1929.

\_\_\_\_\_. “Documentação necessária”. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, 1937.

\_\_\_\_\_. “Considerações sobre a arte contemporânea”. In: *Coleção Os Cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

\_\_\_\_\_. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1962.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1936 (1ª edição).

PANOFSKY, Erwin. *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. New York: University Press, 1969.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Pontes: Campinas, 1998.

SOUZA, Alcídio Mafra. *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985.

RECEBIDO EM: 15/03/2021  
APROVADO EM: 01/04/2021