

Paranóia OU mistificação?

Aleijadinho, se é que existiu, serviu a muitas ideologias

No mercado milionário da arte, críticos diligiam-se para provar que uma obra seria ou não de Aleijadinho. Afinal, obras de arte, como as ações, só valem na medida em que se acredita nelas. Nos dois casos há riscos e mais de uma “verdade”. No caso do Aleijadinho, ele já serviu a muitas delas: para Mário de Andrade e o modernismo ele foi o grande “precursor nativista” da identidade brasileira feita pela mistura de raças; para Gilberto Freyre ele foi o “mestre da caricatura nacional, produzindo menos por devoção do que por sua raiva por ser mulato e doente, por sua revolta contra os dominadores brancos da colônia”. Houve mesmo quem, como o arquiufanista conde Affonso Celso, que, em 1901, afirmou que “Aleijadinho aparelhou um instrumento semelhante a um aeroplano, com o qual conseguiu, antecessor do glorioso Santos Dumont, desprender-se da terra e cavalgar a inconsistência do espaço”, qual um Da Vinci mineiro.

“A idealização e a mistificação dele começam cerca de 50 anos após sua morte, tornaram-no um herói nacional, tópica de diferentes programas de construção de uma ‘identidade cultural brasileira’. Aleijadinho é uma imagem que foi reinventada para adequar-se aos objetivos políticos de cada época”, avalia a historiadora Guiomar de Grammont, autora do doutoramento *Aleijadinho e o aeroplano*, defendido em 2002 na USP e que acaba de ser lançado em livro pela Civilização Brasileira. “A pessoa de Antônio Francisco Lisboa, associada ao chamado Aleijadinho, se não existiu, foi inventada já no século XIX. O mais provável é que o ‘Aleijadinho’ seja uma construção mental dos discursos que repercutem na história sobre o qual fizeram coincidir a figura do artífice Antônio Francisco Lisboa.” Mais do que a Igreja, ele serviria a muitos outros padrões, mesmo após a sua morte: ao projeto ideológico de invenções de

tradições nacionais e regionais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), tutelado por Pedro II; ao modernismo paulista que reinventa a figura do Aleijadinho como um “herói alquímico, que teria vindo para realizar, mulato genial, a unidade impossível das raças brasileiras, a redescoberta das raízes da cultura nacional”; ao projeto autoritário do regime de Vargas que desejava fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e dos líderes da pátria a base mítica de um Estado nacional forte e poderoso. “Na verdade, não há nenhum documento que se refira a Francisco Lisboa como ‘o Aleijadinho’. O que temos são depoimentos de viajantes, como Saint-Hilaire ou Richard Francis Burton, entre outros, baseados apenas na memória popular; ou, então, referências a documentos que hoje estariam desaparecidos, se é que existiram”, nota a pesquisadora. “Os únicos registros documentais reais que levariam a supor que o artista era enfermo são os pagamentos feitos a pessoas (“pretos”) que o teriam carregado para ele rever suas obras, por razão não especificada.”

O primeiro texto a falar sobre um escultor “Aleijadinho”, fonte de praticamente todos os textos seguintes que se ocuparam da questão, é o de Rodrigo José Bretas, sócio do IHGB, publicado em 1858 no *Correio Oficial de Minas*. Bretas fazia parte atuante da ala “romântica e nacionalista” do instituto que preconizava uma leitura da história como “mestra da vida”. “A preocupação central era a integração de grupos, como os indígenas, e da história regional num projeto de construção nacional, reafirmando a ligação orgânica entre as regiões e o centro do Império. Um aspecto importante eram as chamadas ‘notas biográficas sobre celebridades regionais’ que serviriam para o IHGB erigir um panteão de heróis nacionais.” O mito de um gênio mineiro e disforme era perfeito. Bretas, como o imperador, gostava

São João
Evangelista
(ao lado)



de Victor Hugo e inspirou-se no corcunda de Notre-Dame para moldar o personagem na sua “biografia”. “A partir de 1838, os usos do passado colonial foram afirmativos da unidade, da originalidade, identidade e autenticidade tropical da elite branca, latifundiária e católica. Mais tarde, serviriam ao ufanismo positivista do Estado republicano e também ao patriotismo e civismo do Estado Novo e da ditadura militar de 1964”, analisa João Adolfo Hansen, orientador da tese. O retrato de Bretas, “pecado original” do mito, não apenas servirá à invenção romântica do artista como o gênio monstruoso que a doença teria tornado solitário e taciturno, mas também gerará leituras da obra do “monstro” como retrato expressivo de sua personalidade atormentada. “É comum se aplicarem às suas obras conceitos ‘psicologizantes’, totalmente estranhos ao universo dos artífices do século XVIII, em que questões como ‘autenticidade’, ‘autoria’ e ‘originalidade’ não se colocavam”, observa Guiomar. Seria, então, mais coerente falar de um “estilo Aleijadinho” do que do estilo do Aleijadinho. “Essa figura, se existiu, não é pensada como um dos artífices que resultaram de um costume artístico que se iniciara em Pernambuco e na Bahia, no século XVI e no século XVII, e que continuaria no XVIII.”

Singular - Era preciso cultivar o gênio singular, autodidata por completo, cujo talento teria “brotado do nada”. “Mesmo a doença é uma contrapartida dos dons extraordinários que teria recebido das mãos de Deus, o herói típico, cujas virtudes sempre vêm acompanhadas por uma fatalidade que caracteriza a sua humanidade e permite à coletividade identificar-se com ele”, observa. Infelizmente, toda a discussão sobre a existência empírica ou não da figura do Aleijadinho encontra-se tão fundamentada no mito quanto os textos que simplesmente reforçam a versão de Bretas sem questioná-la. A tudo isso ainda se juntou, com perfeição, a construção histórica do “herói cultural barroco”, desenvolvida em países da América espanhola e que chegaram ao Brasil, que transforma o conceito de barroco numa “arte da contraconquista”, uma cultura



de resistência que enfrenta o imperialismo de culturas hegemônicas. “Ele seria o herói adâmico capaz de promover o cruzamento entre o Mundo Antigo e o Mundo Novo, o humilde demiurgo que irá recriar, em arte, um mundo híbrido, formado dos elementos contraditórios da Europa e das Américas”, explica a autora. “O Aleijadinho foi figura ideal formada nesse imaginário do herói genial: por ser mulato é justamente o produto do cruzamento das raças formadoras do país, aspecto que o Modernismo de 1922 levou ao paroxismo. A doença arremata a sua tragicidade.” Para criar o mito, vale tudo: o gênio isolado e que surge sem nenhuma formação em meio a tenebrosas dificuldades, um aparecimento mágico numa sociedade escravista em que não havia lugar para a suposta “autonomia artística” tão profunda que se lhe atribui. “A devastação da doença é amplificada e o trabalho coletivo se torna um fundo desfocado sobre o qual emerge a figura do Aleijadinho como o detentor desse poder de criação dos deuses.”

Não há, porém, nada que comprove minimamente essa mítica. “Não há mesmo nenhuma prova documental de que Antônio Francisco Lisboa realizou as plantas das igrejas de São Francisco, Ouro Preto e São João Del Rei. Não há, inclusive, nenhum documento que afirme que ele tenha trabalhado algum dia em São João Del Rei. Há apenas inferências sem qualquer base”, afirma. Ironicamente, essas igrejas, hoje, são vistas no Brasil e no exterior como símbolos do país como a floresta tropical, o futebol e o samba. Outro ponto importante é a contradição entre os estatutos sociais de “artesão” e “artista”, que na época eram formas antagônicas de produção, que nos alertam para o perigo da aceitação, para a produção da época, de valores contemporâneos ou noções românticas de “gênio” e “originalidade”, estranhas aos sujeitos históricos envolvidos. A arte era produção de um coletivo quase anônimo, de oficinas. “Em Minas era possível que um mestre da oficina não fosse o mais dotado dos membros do grupo de sua oficina ou, mesmo, quem sabe, nessa sociedade em que o trabalho é naturalmente anônimo, pode ser que houvesse mes-

tres que fossem apenas arrematadores de obras que iam a leilão para delegá-las a auxiliares ou terceirizar os serviços.” Poderia ter sido esse o caso de Antônio Francisco Lisboa?

“Há a possibilidade de que o entalhador tivesse sob suas ordens um ou mais escravos engenhosíssimos e peritos, cuja ‘autoria’ teria desaparecido no curso da história. Quem sabe os ‘autores’ das obras mais interessantes atribuídas a Francisco Lisboa não teriam sido seus escravos?” Os modernistas, na construção do ‘seu Aleijadinho’, optaram por outra visão. “A figura idealizada do artista caberá como uma luva na imagem personalista do artista nacional advinda do modelo do sincretismo cultural nascente. Esse é o Aleijadinho que surge da viagem dos modernistas a Minas Gerais, a partir de 1917, em busca das chamadas raízes da arte brasileira, que enfatizava miscigenação racial e cultural. Em boa parte, essa visão também era uma reação a um olhar externo muita vez depreciativo a tudo isso e à interiorização desse olhar por parte dos brasileiros”, analisa. Era preciso “salvar o Brasil” em viagens pelas “cidades velhas de Minas” para dar mais sentido a uma “consciência criadora nacional”. “É interessante observar como o Aleijadinho de Mário de Andrade, paradigma da mestiçagem, é diferente do Aleijadinho de Bretas, paradigma do artista solitário, trágico, miserável, embora fidalgo, no sentido de ‘filho de algo’, ou alguém, branco e honrado.” O artista idealizado, como o “barroco”, que justificaria a sua existência, nota a pesquisadora, é uma representação que se origina das preocupações de cada contexto em que é proposta. “Por mais que pareça haver um Aleijadinho real ao qual todos esses textos se referiram, uma leitura menos apressada revela quanto são diferentes as diversas figuras do artífice que se sucedem umas às outras na história.”

Assim, deixando-se de lado a questão bizantina da existência de um Aleijadinho, como se poderia entender esse estilo que tantos críticos de arte se esforçam em reconhecer, valorizando algumas obras em milhões e outras em poucos reais? “Integrado ao corpo místico da Igreja e Império



Santa Madalena (acima); São Manuel (ao lado)

português, o estilo Aleijadinho não é iluminista, nem clássico, nem barroco, mas patético, feito como emulação de autoridades artísticas que chegavam a Minas por meio de gravuras e da prática artística de escultores cultos, como o sutil Francisco Xavier de Brito”, acredita Hansen. Seja como for, observa a pesquisadora, ao contrário da hipótese romântica de que os artífices das Minas tenham sido diretamente “influenciados” por gravuras européias, das quais teriam se apropriado, antropofagicamente, com “extrema originalidade”, o que se percebe é uma filiação estreita ao que se fazia em Portugal. “O que podemos afirmar com certeza sobre toda essa questão Aleijadinho é que havia uma intensa circulação de técnicas e propostas, sugerindo uma efervescência maior ainda que a conhecida em nossos dias. Longe de estarem fechadas pelo monopólio colonial, as colônias ibero-americanas revelam uma extrema vitalidade criativa propiciada pela circulação de conhecimentos tão ou mais dinâmica que a

troca de riquezas materiais”, afirma Guiomar. Num mundo de privilégios e hierarquias, a arte servia à ostentação e, assim, os saberes técnico-artísticos eram uma das mercadorias mais procuradas e valorizadas.

A Pirelli do Brasil, em 2006, descobriu o alto custo desse risco ao ser surpreendida pela suspeita de falsificação na doação ao Masp de uma imagem de São Francisco de Paula, atribuída ao Aleijadinho. A empresa comprou-a por US\$ 350 mil em 1985. Quando decidiu doá-la, avaliou a peça em R\$ 2 milhões, valor que pediria como compensação ao Imposto de Renda, usando os benefícios da Lei Rouanet. Uma avaliação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), solicitada pelo Ministério da Cultura, questionou a autenticidade da obra. Não reconhecida como de Aleijadinho, a peça passou a valer R\$ 120 mil, menos da metade do preço de aquisição e 16 vezes abaixo da cotação pretendida na doação ao museu. ■

CARLOS HAAG