

A black and white portrait of Roberto Conduru, a Black man with a mustache, wearing a suit and tie, looking slightly to the right. The portrait is the background for the article title.

O agente preto como fator da modernização brasileira

Roberto Conduru

Como citar:

CONDURU, R. O agente preto como fator da modernização brasileira. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 412-431, jan.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667440. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667440>.

Imagem modificada: Manuel Querino. Fotógrafo e data não identificados. Fonte: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/manuel-querino-manoel-raymundo-querino/>.

O agente preto como fator da modernização brasileira*

The black agent as a factor in Brazilian modernization

Roberto Conduru**

RESUMO

A partir do texto “O colono preto como fator da civilização brasileira”, publicado por Manuel Querino em 1918, o artigo conecta tanto culturas africanas e afro-brasileiras, de maneira geral, quanto pessoas afrodescendentes e suas realizações, em particular, como fatores cruciais da modernização artística no Brasil, entre o final do século XIX e meados do século XX. Essas contribuições ainda não foram devidamente reconhecidas pela crítica e instituições de arte, nem publicamente. Sem o reconhecimento de suas dimensões afro/pretas, a modernidade no Brasil permanece incompleta.

PALAVRAS-CHAVE

Manuel Querino. Arthur Timótheo da Costa. K. Lixto. Martiniano Eliseu do Bonfim. Mestre Didi.

ABSTRACT

From the text “The black colonist as a factor of Brazilian civilization,” published by Manuel Querino in 1918, the article connects both African and Afro-Brazilian cultures, in general, as well as people of African descent and their achievements, in particular, as crucial factors of modernization art in Brazil, between the end of the 19th century and the middle of the 20th century. These contributions are still not properly recognized critically, institutionally and publicly. Without acknowledging its Afro/Black dimensions, modernity in Brazil remains incomplete.

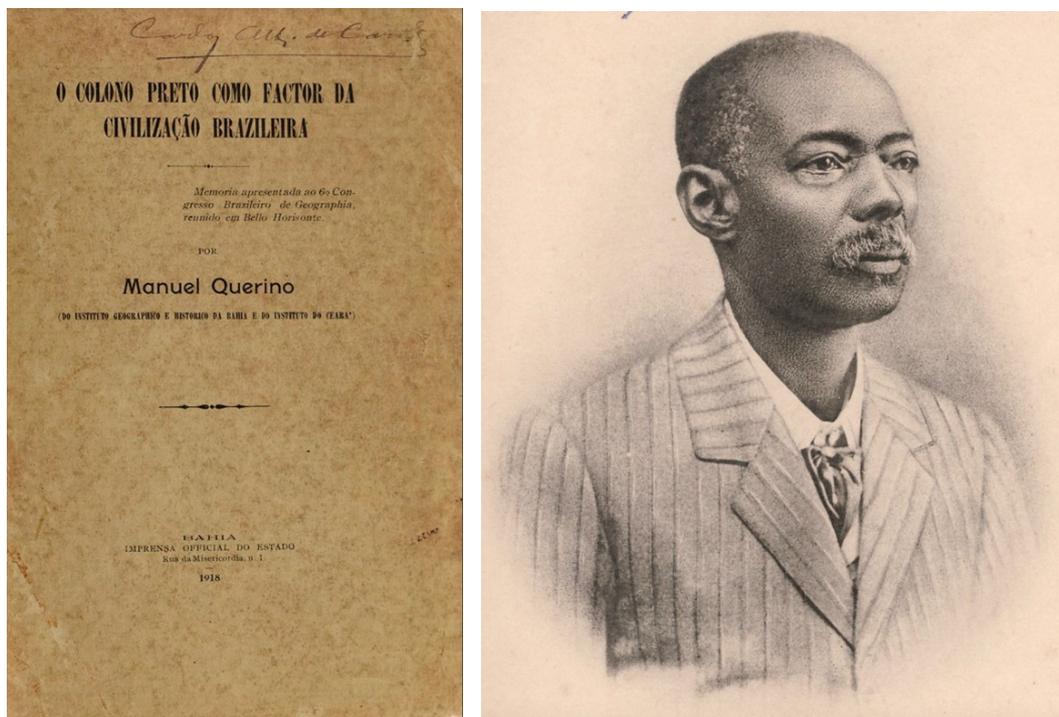
KEY WORDS

Manuel Querino. Arthur Timótheo da Costa. K. Lixto. Martiniano Eliseu do Bonfim. Mestre Didi.

Ao me convidarem para participar da sessão “O popular como questão”, do ciclo de encontros 1922: *Modernismos em Debate*, as organizadoras do evento me pediram “uma fala sobre as matrizes africanas da arte popular e sobre como isso reverberou na produção dos artistas modernos brasileiros”. Esse convite me fez pensar na tela *Carnaval em Madureira*, que foi pintada por Tarsila do Amaral após sua viagem ao Rio de Janeiro em 1924, quando conheceu o carnaval naquele subúrbio carioca em companhia da colecionadora de arte Olívia Guedes Penteado e dos escritores Blaise Cendrars e Oswald de Andrade (Eulálio, 2001). Já foi dito que, nessa tela, Tarsila associou lembranças de Paris à sociabilidade popular do Rio de Janeiro (Miceli, 2003: 139). Entretanto, vale ressaltar que, em Madureira, ela encontrou não apenas as pessoas e os animais fantasiados, o casario, as montanhas com rochas e palmeiras que caracterizam a região, mas também o coreto com a forma da Torre Eiffel e decorado com elementos referentes à aviação (Gotlib, 2003: 95; Conduru, Ferreira, 2011). Seria possível explorar a intuição estética de Tarsila ao adaptar a linguagem pictórica formulada por Fernand Léger para representar a festa carnavalesca que ela assistiu em Madureira. Entretanto, neste artigo seguirei a pista dos foliões que, antes dela, se apropriaram de um signo da modernidade, a Torre Eiffel, para homenagearem o aviador brasileiro Alberto Santos Dumont nos festejos do Rei Momo.

Eu parto do ensaio “O colono preto como fator da civilização brasileira”, publicado por Manuel Querino em 1918. Assim como Querino defende em sua obra que as contribuições dos africanos e afrodescendentes foram fundamentais para a constituição da civilização brasileira, nesse texto eu quero ressaltar tanto culturas africanas e afro-brasileiras, de maneira geral, quanto pessoas afrodescendentes e suas realizações, em particular, como fatores cruciais da modernização artística e cultural a partir do Brasil, entre o final do século XIX e meados do século XX. Suas contribuições ainda não foram devidamente reconhecidas crítica, institucional e publicamente. A

meu ver, sem o reconhecimento de suas dimensões afro, a modernidade no Brasil permanece incompleta.



FIGS. 1-2. Manuel Querino. O colono preto como fator da civilização brasileira. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1918. Manuel Querino. Fotografia e data não identificados. Fonte: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/manuel-querino-manoel-raymundo-querino/>.

Manuel Querino

Para pensar essa agência modernizadora, eu começo destacando exatamente a obra crítica e historiográfica de Querino. Com efeito, com os livros *Artistas baianos* (Querino, 1909a) e *As artes na Bahia* (Querino, 1909b), ele colaborou para a escrita de outra história da arte, não apenas da Bahia mas também do Brasil, ao deslocar o eixo então centrado no sudeste. Nesses livros, embora lide com as categorias artísticas tradicionais do sistema europeu, traçando

perfis de desenhistas, pintores, escultores, arquitetos, engenheiros e músicos, Querino inclui também carpinteiros, pedreiros, agrimensores e marmoristas, indicando um olhar abrangente com certeza vinculado ao seu ativismo trabalhista. Ele também produziu textos sobre as contribuições de africanos e afrodescendentes para a constituição do Brasil, um conjunto de publicações que é coerente com sua atuação pelo fim da escravatura e faz parte de sua luta contra o racismo, a marginalização e a desvalorização de africanos e afrodescendentes, procurando liberar sua cultura, costumes, ambientes e artefatos dos preconceitos com os quais vinham sendo enquadrados (Querino, 1916; 1918; 1928).



FIG. 3. Autor não identificado. Villa Mawuname, Lomé, 1930. Fotografia Roberto Conduru.

Agudás

De Salvador, onde Querino viveu e atuou, eu cruzo o oceano Atlântico e anoro na Baía do Benin, em uma região que hoje abrange o Togo, o Benim e a Nigéria, para focar a cultura constituída entre o início do século XIX e meados do século XX por um grupo conhecido como agudá, um termo usado naquela região para designar pessoas com sobrenomes de origem portuguesa vinculadas ao tráfico de escravos a partir do oeste africano e à escravidão no Brasil. Heterogêneo, este grupo é formado tanto por mercadores de escravos brasileiros e portugueses, quanto por africanos e afro-brasileiros que se radicaram na Baía do Benin após a experiência do cativo no Brasil, bem como pelos descendentes destes dois subgrupos e das pessoas assimiladas ao grupo (Carneiro da Cunha, 1985; Araujo, 2009).

Para afirmarem ou reformularem suas identidades em África, mercadores de escravos e ex-escravos cultivaram uma maneira de viver baseada em costumes, crenças, alimentação, vestuário, utensílios e espaços próprios ao modo de vida de seus parceiros de negócios e algozes, respectivamente, nas Américas. Um processo que, ao longo do tempo, se configurou como uma tradição que segue sendo reativada na Baía do Benim. Construídos para suas famílias ou como empreendimento profissional, edifícios sobretudo residenciais, mas também fúnebres e religiosos (católicos, islâmicos ou iorubas), foram usados além da dimensão utilitária própria ao abrigo arquitetônico, tornando-se elementos fundamentais para a distinção social dos agudás naquele contexto (Marafatto, 1983; Carneiro da Cunha, 1985; Teríba, 2012; Conduru, 2012; Okoye, 2013; Guran, Conduru, 2016; Teríba, 2017).

É comum celebrarem no Brasil a recepção positiva no hemisfério Norte, a partir de meados do século XX, de algumas manifestações artísticas do país: Carmen Miranda, a “arquitetura moderna brasileira”, a Bossa Nova musical, o Cinema Novo, o Neoconcretismo e outras vertentes

da arte contemporânea, bem como de design, fotografia e grafite. Antes deles, porém, desde o século XIX e no Sul global, foram os agudás que se apropriaram da arquitetura construída desde o início da colonização portuguesa e, conscientemente, a transformaram em fator de modernização com o qual se distinguiram socialmente no contexto africano.



FIGS. 4-5. Arthur Timótheo da Costa. *Sol*, 1920. A Coleção particular; Arthur Timótheo da Costa. *Morro de Santo Antônio*, 1920. Coleção particular. Fonte: http://www.dezenovevinte.net/criticas/jvrb_adalbertomattos.htm.

Arthur Timótheo da Costa

Cruzando novamente o Atlântico, eu desembarco no Rio de Janeiro para encontrar outro agente do processo de modernização artística no Brasil: Arthur Timótheo da Costa (Bittencourt, 2015; Cardoso, 2015; Amancio, 2016; Conduru, 2017; Brancato, 2019; Gomes, 2020). Embora ele estivesse limitado às demandas e aos preconceitos de uma clientela preocupada sobretudo em mimetizar o gosto europeu e constituir uma imagem de nação segundo o modelo civilizatório ocidental, ele não deixou de refletir sobre o processo

de modernização com sua obra. Incorporando elementos de tendências artísticas de renovação provenientes da Europa, particularmente o Impressionismo e as tendências pós-impressionistas, Timótheo da Costa deu maior evidência à pasta de pigmento e à ação do pintor, enfatizando, portanto, a materialidade da arte e o trabalho do artista. Assim, renovava a linguagem pictórica para representar a modernização urbanística, arquitetônica e cultural em curso na cidade.

Suas representações do ato de pintar no ateliê – *Menino pintando*, de 1907, *Pintor no estúdio*, de 1910, e *No estúdio*, de 1918 – também são indícios de sua reflexão sobre o fazer artístico. Nessas telas, Timótheo da Costa apresenta o ateliê como espaço de trabalho, com suas inescapáveis tensões, mas também como lugar de refúgio da vida social, com variados graus, e propício à reflexão criativa. São obras de um sujeito pensando os jogos de representação, seja a arte como aventura existencial, seja como modo de inserção em esferas sociais de prestígio e poder. Reflexividade que se acentua em seus autorretratos pictóricos – o não datado, o de 1908 e o de 1918 –, nos quais ele indica seu lugar no campo artístico e na sociedade. Na sucessão temporal, sua autoimagem ganha corpo e maturidade, indicando um crescente domínio do instrumental, da técnica, da linguagem e da história da pintura que ele conquistou para se expressar. Nessas obras, ele se representa não apenas como um típico pintor do início do século XX, com a indumentária e o instrumental próprios à pintura de cavalete, mas sobretudo como um artista civilizado e bem-sucedido que, com olhar interrogativo, se analisa, encara o espectador e inquire o mundo que enfrenta com seu trabalho.

Ainda que a representação do universo afro-brasileiro não fosse a questão central da obra de Timótheo da Costa, ele não deixou de produzir telas que, menos ou mais diretamente, tratam da problemática sociocultural dos africanos e afrodescendentes naquela conjuntura. Retratos de afrodescendentes e paisagens do Rio de Janeiro que podiam passar por

imagens exóticas, como as que sempre atraíram o gosto do público na história da arte no Brasil e alhures, mas eram complexos modos de representação de si, de seu grupo e seus territórios socioculturais.

É o caso de *Retrato*, tela de 1906 que parece representar um tipo étnico-social, mas é o retrato de um indivíduo específico: Lúcio, que foi auxiliar de serviços na Escola Nacional de Belas Artes e integrou a malta de capoeira Guaiamu, ou seja, um ex-capoeirista como muitos outros cujas práticas vinham sendo cerceadas pelo aparato repressivo do Estado e usadas politicamente na antiga Capital Federal (Lussac, 2016: 217-218). Com cores, texturas, brilhos e sombras, Timótheo modela curvilinearmente seu corpo massivo, firme e estável, quase o reduzindo à cabeça inclinada, com chapéu característico das maltas de capoeira, toco de cigarro no canto da boca e olhar de soslaio, enfrentando de modo calmo e cauteloso, mas também desconfiado e desafiador, algo que o pintor não exhibe, sugerindo talvez a sociedade que era historicamente adversa a Lúcio, aos capoeiristas, aos afrodescendentes.

Outras telas a destacar são *Mancha*, de 1919, e *Sol*, de 1920, cujos títulos indicam a linguagem pictórica e os fenômenos naturais como questões chave da pintura para ele no final da década de 1910. Contudo, se ressaltarmos como *Mancha* também foi conhecida como *Morro da Favela*, e que *Sol* faz parte de um experimento quiçá serial de representação do Morro de Santo Antônio, podemos perceber como Timótheo da Costa estava atento a questões sociais, ao processo de segregação dos subalternos em espaços à margem das zonas urbanas privilegiadas então na Capital Federal, aos polos cuja oposição complementar reiterava a modernidade excludente em curso. Essas telas ajudam a perceber como, para ele, a modernização significava experimentar com a linguagem artística para ver de outro modo a sociedade na qual vivia, que se transformava reiterando sua desigualdade estrutural.

O CONCURSO DOS CARICATURISTAS



Os caricaturistas Raul, Amaro, Luiz e Calixto, desenhando, nesta ordem, sobre o grande quadro negro — trabalho que durou 15 minutos. Julgados os desenhos por um jury de crianças, ganharam o 1º premio, Raul; o 2º, Calixto; o 3º, Luiz; o 4º, Amaro. Foi uma das partes mais interessantes do grande festival

FIG.6. O Concurso dos Caricaturistas. *O Malho*, Ano VIII, n. 374, 3 nov.1909. Fonte: LUSSAC, 2016: 300.

K. Lixto

Ainda no Rio de Janeiro, é importante destacar Calixto Cordeiro, ou K. Lixto, como assinava suas obras o artista da ilustração e da caricatura, também sintonizado às novas tendências artísticas (Dealtry, 2007; Lussac, 2016: 217-218; Cardoso, 2021). A partir de sua participação em um “Concurso de caricaturistas”, pode-se observar a dimensão performática e pública de sua arte, que ele praticou em variados veículos da imprensa.

Mas, aqui, vou ressaltar uma obra singela, um bilhete ilustrado, no qual o desenho vem acompanhado de versos que dizem: “Aqui fica tudo junto...

/ Papel, tinta, lápis, penas / A borracha, tudo. Apenas... / Vou ali, buscar o assumpto” (K. Lixto, s. d.). Além dos utensílios mencionados, que parecem repousar sobre uma mesa, há um homem vestindo um paletó e usando chapéu, que é visto de costas e, tal como sugere o texto, se afasta dos objetos. Possivelmente um autorretrato irônico, ou uma autocaricatura, esse bilhete atesta o compromisso de K. Lixto com o mundo, indicando como a sua obra é uma reflexão direta sobre a sociedade na qual se inseria. Um exemplo é o par de desenhos coloridos sobre bailes de ricos e de pobres, que expõe sua visada crítica das diferenças e semelhanças culturais de dois segmentos da sociedade carioca (K. Lixto, 1905a; 1905b).

Outros exemplos são suas obras sobre capoeira, arte que ele praticava. Se é quase didático o modo como K. Lixto a apresenta na série de desenhos publicada na revista *Kosmos* em 1906 (L.C., 1906), na ilustração para a capa da partitura do “Samba da Arraia Miúda”, publicada quinze anos depois (Leite, Caramuru, 1921: capa), ele nos inclui em uma roda mais dinâmica. Ao nos fazer adotar um ponto de vista de baixo, quase à mesma altura do capoeirista que aplica o golpe e derruba seu adversário com a ajuda da perna da letra “r” de “Rabo de Arraia”, o nome de um golpe de capoeira, K. Lixto nos põe dentro da cena na qual ele brinca com figuras e letras, jogando com capoeira, samba e artes gráficas.

Voltando ao autorretrato em formato de bilhete ilustrado, nele o ponto de vista também indica um fazer reflexivo. Nesse caso, K. Lixto toma o fazer artístico como tema, permitindo pensar em crises criativas, assim como na crise da representação característica da modernidade. Além de embaralhar as relações entre sujeito e objeto, ao colocar os espectadores – nós! – na posição de um objeto. Somos transformados em cadeira? Ou é a cadeira que se torna um sujeito, fazendo com que olhemos o mundo a partir da visão subjetiva de um objeto?

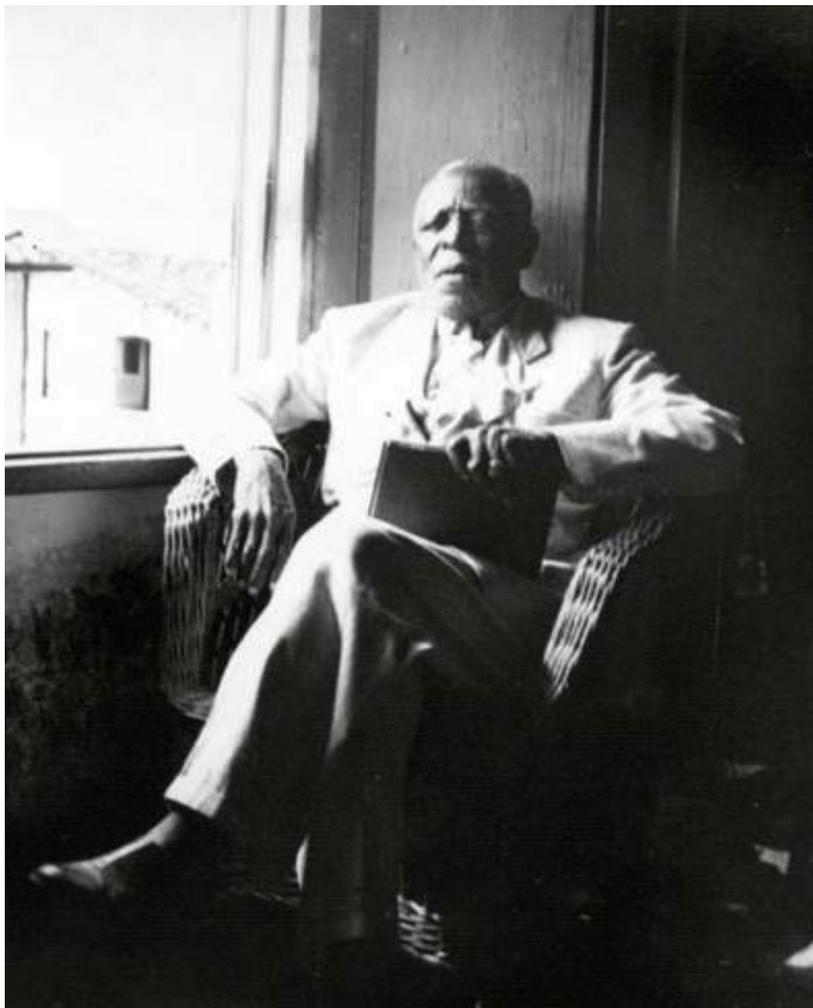


FIG. 7. Martiniano Eliseu do Bonfim. Fotografia (detalhe) de Lorenzo Dow Turner, Salvador, 1940. Fonte: Coleção Lorenzo Dow Turner, Anacostia Community Museum, Smithsonian Institution, Washington D.C.

Martiniano Eliseu do Bonfim

Do Rio de Janeiro, eu retorno a Salvador, para falar de Martiniano Eliseu do Bonfim, também nomeado Ojeladé, que nasceu livre na Bahia em 1859, filho de africanos escravizados que reconquistaram a liberdade. Após o ensino primário e secundário no Brasil, Martiniano viajou para Lagos em

1875 com seu pai, que comercializava produtos africanos no Brasil. De início, Martiniano aprendeu a ler e escrever inglês e iorubá. E aprendeu também “a profissão de construtor de casas”, tendo trabalhado como carpinteiro na construção da Igreja Católica Santa Cruz, futura Catedral de Lagos, e construído um templo de orixás em Bådágri, também na Nigéria. Nos onze anos que passou em Lagos, Martiniano participou ativamente de uma sociedade do culto de Egúngún e foi iniciado no culto de Ifá, tornando-se babalaô.

De volta a Salvador em 1886, Martiniano do Bonfim trabalhou como construtor, carpinteiro e pintor. Como seu pai, ele retornou à África algumas vezes, em busca de produtos para comercializar no Brasil. E se tornou um babalaô de grande prestígio, tendo colaborado com diversas lideranças religiosas afro-brasileiras, a partir de Salvador. Ele tinha orgulho de sua fluência em português, inglês e iorubá. Para complementar sua renda, ensinava inglês para a elite afro-brasileira em Salvador e traduzia textos de iorubá ao português. Em torno de 1933, Martiniano, Edison Carneiro e Guilherme Dias Gomes tentaram produzir um currículo de ensino da língua iorubá. Dados seus conhecimentos religiosos, linguísticos e culturais, Martiniano foi consultor de estudiosos do candomblé como Raimundo Nina Rodrigues, Manuel Querino, Donald Pierson, Ruth Landes, Edison Carneiro e E. Franklin Frazier, entre outros. Com seu conhecimento e atuação ímpares, Martiniano se tornou uma figura fundamental para a vivência no candomblé e o estudo dessa religião na Bahia entre o final dos oitocentos e 1943, quando faleceu.

O nome de Martiniano do Bonfim não aparece, contudo, no livro *Artistas Bahianos*, mesmo que Manuel Querino tenha incluído carpinteiros, pedreiros, agrimensores e marmoristas em seu livro. Ele também não aparece em outro texto seminal de Querino, “A raça africana e os seus costumes na Bahia”, no qual ele estuda as práticas religiosas dos africanos no Brasil e do qual Martiniano do Bonfim pode ter sido uma das “fontes”. À ausência na obra de Querino se contrapõe a presença subliminar de

Martiniano do Bonfim em *Tenda dos Milagres*, romance de Jorge Amado de 1969, cujo protagonista, Pedro Archanjo, foi inspirado nele e em outros agentes culturais na Bahia (Conduru, 2021).



FIG. 8. Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos). Sem título, s.d. Nervura e palmeira, couro pintado, búzios e contas, 82,5 x 40 x 14,5 cm. Fonte: <https://www.almeidaedale.com.br/en/artists/mestre-didi>.

Mestre Didi

Ainda em Salvador, eu passo a outra pessoa chave no processo de modernização artística e cultural: Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido como Mestre Didi. Ele começou a ampliar sua atuação pública divulgando suas obras literárias. E, em 1964, com o incentivo de sua esposa, Juana Elbein dos Santos, passou a exhibir seus cetros e emblemas de orixás em galerias comerciais de arte, centros culturais e museus. Deste

modo, ele ampliou a ressonância pública das obras plásticas que fabricava havia ao menos 30 anos, exibindo-as além dos terreiros, que, de acordo com o preconceito vigente, não eram percebidos como ambientes de produção e fruição artística.

Pois Didi fora incentivado a desenvolver suas “habilidades artísticas”, a aprimorar, reavivar e disseminar a tradição artística do candomblé, por duas figuras fundamentais em sua vida: Eugênia Anna dos Santos, Mãe Aninha, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá e que o confirmou como Assogbá, supremo sacerdote do culto de Obaluaê do terreiro, e Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, mãe biológica de Mestre Didi e uma das sucessoras de Mãe Aninha na condução do terreiro. Incentivos que indicam como no Ilê Axé Opô Afonjá, como em outros terreiros, as pessoas avaliavam os emblemas dos orixás, assim como as performances em música, dança e canto, a indumentária, a decoração, a comida e tudo mais que compunha os rituais, a partir de princípios religiosos aos quais é inerente a dimensão estética, princípios estes que foram transmitidos de uma geração a outra, desde a África ao Brasil, fomentando conhecimentos e sensibilidades particularmente cultas, profundas, refinadas.

Nesse sentido, vale trazer à baila uma pequena nota de jornal publicada por ocasião da terceira exposição de Mestre Didi, realizada na Galeria G-4, no Rio de Janeiro, em 1966, na qual Jayme Maurício indica outra pessoa chave na transmissão de conhecimentos religiosos e artísticos da África ao Brasil, em geral, e na formação de Mestre Didi, em particular: Martiniano Eliseu do Bonfim (Maurício, 1966). Informação que ajuda a ver Martiniano como pessoa importante na preservação e reativação da arte dos artefatos litúrgicos do candomblé. Além dos conhecimentos sobre Egúngún, Ifá, Xangô e os demais orixás, bem como de línguas, é preciso lembrar seu domínio de artes plásticas. Martiniano aprendera a construir edifícios, trabalhava como pedreiro, carpinteiro e pintor, e, muito provavelmente, sabia fabricar objetos tridimensionais, em particular artefatos necessários aos cultos dos ancestrais e dos orixás, dos quais tinha conhecimento profundo.

A relação de ensino e aprendizagem entre Martiniano do Bonfim e Mestre Didi é especialíssima, pois sugere o terreiro de candomblé também como espaço de formação em arte a partir de valores e princípios africanos, como instituição que existia em paralelo e na contracorrente ao sistema estruturado a partir da Escola de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, que ensinavam artes de matriz europeia. O que ajuda a perceber a vivência no terreiro de candomblé como processo composto por saberes variados, interdependentes e complementares, e envolvendo diversos agentes – uma formação em comunidade, integral e integradora.

Se lembrarmos que Martiniano retornou da África em 1886 e que a produção de cetros, emblemas e outros artefatos usados no candomblé é uma das obrigações das pessoas iniciadas com certos cargos no terreiro, é provável que a transmissão de seus conhecimentos artísticos africanos tenha existido desde o final dos oitocentos, embora sem que as obras de seus outros discípulos tenham alcançado a mesma ressonância pública que o trabalho de Mestre Didi passou a ter depois de 1964. Contudo, pode ser que outros aprendizes de Martiniano tenham transmitido seus ensinamentos a outras pessoas e que, no futuro, outros mestres consigam ultrapassar as barreiras culturais que tornam seus trabalhos socialmente invisíveis. As trajetórias e as realizações de Martiniano do Bonfim e de Mestre Didi são marcos da história da formação artística e da arte no Brasil que precisam ser inseridos na historiografia e no ensino de arte visando a extirpar seu eurocentrismo e a responder minimamente à complexidade cultural da sociedade brasileira.

Arte popular?

Arrematando o texto, podemos nos perguntar se é popular o que eu abordei até agora. Depende do que se entenda como popular. Popular pode ser

um indicador de identidade, quando o povo é entendido como o coletivo formador da nação, com sua cultura sendo o esteio da nacionalidade. Não creio ser necessário me estender sobre os problemas da ideia de povo brasileiro como unidade constituída a partir da miscigenação de grupos étnicos e suas contribuições para a formulação e a persistência dos mitos de democracia racial e de harmonia social de uma nação destinada a um futuro feliz.

Popular também é usado como um marcador de inferioridade, seja em termos de classe social, quando é oposto à elite econômica, seja relacionado a padrões de instrução e conhecimento, quando é oposto ao que é erudito e/ou culto. Nesse sentido, popular seria pobre, simples, inferior, inculto, incivilizado, atrasado.

A meu ver, nenhuma das obras que eu enfeixei nesse breve texto sustenta esse entendimento. Ao contrário, é um conjunto de obras de variados tipos, eruditas, refinadas e inovadoras, vinculadas a diversos contextos socioculturais no Brasil e com conexões globais. Manuel Querino, os construtores agudás, Arthur Timótheo da Costa, K. Lixto, Mãe Aninha, Mãe Senhora, Martiniano Eliseu do Bonfim e Mestre Didi, entre outras pessoas africanas e afrodescendentes, foram agentes decisivos no processo de modernização a partir do Brasil. Fatores ainda por serem devidamente equacionados a outras trajetórias e obras artísticas nas revisões do modernismo.

Referências

AMANCIO, K. A.de O. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

ARAUJO, A. L. Enjeux politiques de la mémoire de l’esclavage dans l’Atlantique Sud. *Lusotopie*, Aix-en-Provence, v. XVI, n. 2, p. 107-131, 2009.

BITTENCOURT, R. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

BRANCATO, J. V. R. Natureza-morta e paisagem na crítica de arte de Adalberto Mattos, 19&20, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 1, jan.-jun. 2019. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/jvrb_adalbertomattos.htm.

CARDOSO, R. The problem of race in Brazilian painting, c. 1850-1920. *Art History*, London, v. 38, n. 3, p. 488-511, jun. 2015.

_____. *Modernity in black and white. Art and image, race and identity in Brazil, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1985.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CONDURU, R.; FERREIRA, F. Carnaval à Madureira: modernisme et fête populaire au Brésil. In: BOTTELDOORN, E.; FERREIRA, F. (orgs.). *Samba etc. Carnaval du Brésil*. Binche: Musée International du Carnaval et du Masque, 2011. p. 64-67.

_____. Entre a cabeça e a terra - arquitetura dos Agudás no golfo do Benim, *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 144-161, 2012.

_____. Sobrevivência e invenção: conexões artísticas a partir das relações entre África e Brasil (2012). In: COCCHIARALE, F.; SEVERO, A.; PANITZ, M. (orgs.). *Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2017. p. 547-559.

_____. Formações transatlânticas - Mestre Didi, Martiniano do Bonfim e a arte da África no Brasil desde os oitocentos, 19&20, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, 2021.

DEALTRY, G. *Corpos Transgressores: uma leitura do "povo" na Belle Époque pelo traço de Calixto Cordeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

EULÁLIO, A. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial-Fapesp, 2001.

GOMES, N. C. A. Três retratos em um retrato: No ateliê, de Arthur Timótheo da Costa. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 28, 2020, p. 1-41.

GOTLIB, N. B. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1997.

GURAN, M.; CONDURU, R. *Architecture Agouda au Bénin et au Togo*. Rio de Janeiro: Edições Fotorio, 2016.

K. LIXTO. S. t. [Autocaricatura], s. d. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra21627/autocaricatura-de-k-lixto>. Acesso em: 22 maio 2021. Verbetes da Enciclopédia.

_____. O Baile Rico, 1905a. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

- obra9861/o-baile-rico. Acesso em: 22 de maio de 2021. Verbete da Enciclopédia.
- _____. O Baile Pobre, 1905b. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9677/o-baile-pobre>. Acesso em: 22 de maio de 2021. Verbete da Enciclopédia.
- L. C. A Capoeira. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, mar. 1906.
- LEITE, E.; CARAMURU. *Samba da Arraia Meuda*. Rio de Janeiro: Viúva Guerreiro & Cia, 1921. Partitura musical.
- LUSSAC, R. M. P. *Entre o crime e o esporte: a capoeira em impressos no Rio de Janeiro, 1890-1960*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- MARAFATTO, M. *Brazilian houses Nigeriane = Nigerian Brazilian houses*. Lagos: Instituto Italiano di Cultura, 1983.
- MAURICIO, J. Itinerário das Artes Plásticas, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 22.607, 16 dez. 1966. 2º Caderno, p. 2.
- MICELI, S. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- OKOYE, I.S. African Reimaginings: Presence, Absence, and New Way Architecture. In: SALAMI, G.; BLACKMUN VISONA, M. (org.). *A companion to modern African art*. Chichester; West Sussex: Wiley Blackwell, 2013. p. 113-134.
- QUERINO, M. *As artes na Bahia: escorço de uma contribuição histórica*. Salvador: Typ. e Encadernação do Lyceu de Artes e Ofícios, 1909.
- _____. Artistas baianos: indicações biográficas. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, v. 31, p. 93-115, 1909.
- _____. A raça africana e os seus costumes na Bahia. In: Congresso Brasileiro de Geografia, 5. *Anais [...]*. Salvador: SGRJ, 1916.
- _____. O colono preto como fator da civilização brasileira. In: Congresso Brasileiro de Geografia, 6. *Anais [...]*. Salvador: SGRJ, 1918.
- _____. *A arte da culinária na Bahia*. Bahia: Papelaria Brasileira, 1928.
- TERÍBA, A. Using Notions of Beauty to Remember and Be Known in the Bight of Benin and Its Hinterland. *Pidgin Magazine*, Princeton, v. 11, p. 246-255, 2012.
- _____. *Afro-Brazilian Architecture in Southwest Colonial Nigeira (1890s-1940s)*. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Art and Archeology, Princeton University, 2017.

Notas

* Uma versão preliminar desse texto foi apresentada na sessão “O popular como questão”, realizada

em de junho de 2021, do ciclo de encontros 1922: *Modernismos em Debate*, realizado pelo Instituto Moreira Salles, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. O autor agradece às organizadoras do evento: Ana Magalhães, Fernanda Pitta, Heloisa Espada, Heloise Costa, Horrana Santoz e Valéria Piccoli. Agradeço também às leituras e sugestões de Arthur Valle, Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua e Rafael Cardoso.

** Endowed Distinguished Professor, Southern Methodist University. E-mail: rconduru@smu.edu
.ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0197-0300>.

Artigo enviado em setembro de 2021. Aprovado em novembro de 2021.