

MÁRIO E O BARROCO

José Augusto Avancini()*

RESUMO

Estuda-se um dos eixos da teoria marioandrada sobre o Brasil, o barroco, a partir de quatro crônicas publicadas em 1920. Nelas, Mário de Andrade enfoca a arquitetura, a escultura e a pintura, reconhecendo a especificidade e riqueza da criação mineira. Desta, destaca o Aleijadinho, trabalhando a função social como critério para reconhecer no escultor a melhor expressão do gênio nacional. Concluiu-se que, naquele momento, o pensamento crítico de Mário de Andrade associa barroco, nacionalismo e cultura alemã, abrindo espaço para a valorização do nosso patrimônio histórico.

Unitermos: Barroco; artes plásticas; Aleijadinho; patrimônio histórico; nacionalismo; século XVIII.

O empenho de Mário de Andrade pela modernização da Inteligência nacional, no âmbito dos estudos sobre os traços de nosso caráter nacional (a busca do passado e das tradições), traduziu-se na pesquisa e no intercâmbio com estudiosos sobre o legado cultural popular vinculado sobretudo ao folclore e na documentação e análise da música popular urbana. Seus estudos sobre o barroco, para ele fundamental em nossa formação cultural, fazem parte desse propósito que resulta numa espécie de Teoria sobre o Brasil. Aos materiais reunidos sobre o folclore e a arte barroca, deu tratamento teórico apoiado na antropologia, na etnografia, bem como numa teoria dos estilos. Para Mário, o folclore e o barroco conteriam os elementos popular e erudito que formariam as principais características da psicologia do brasileiro.

Nessa pesquisa do caráter nacional, Mário voltou-se para o período colonial, em particular aos séculos XVII e XVIII, quando se

* Professor do Depto. de História da UFRGS, Porto Alegre. Texto extraído da tese de doutoramento "Expressão" Plástica e Consciência Nacional na Crítica de Mário de Andrade. São Paulo, 1992. FFLCH, Universidade de São Paulo.

engendrou a nação e se estabeleceram alguns elementos permanentes de nossa maneira de ser — confirmada por seus estudos sobre o folclore e a música em particular. Estes constituíram seu primeiro eixo de análise sobre a cultura brasileira, ao qual dedicou grande quantidade de estudos e ensaios, ocupando boa parte de seu tempo de pesquisador. Contudo o que nos interessa nesse momento é o segundo eixo da teoria marioandradina sobre o Brasil, constituído pelos seus estudos sobre o barroco brasileiro. Mais precisamente sua primeira formulação do problema através do conjunto de crônicas publicadas em 1920, às quais atribuiu o título genérico de "A Arte Religiosa no Brasil".

Sua curiosidade abrangente foi sem dúvida alguma favorecida pelo clima de geral predisposição e simpatia pelos temas nacionalistas. Desde o último quartel do século passado, os temas nacionais ocupavam a atenção de intelectuais como um Sílvio Romero, por exemplo, com suas obras dedicadas ao folclore e às manifestações culturais do país. Um nacionalismo laico e republicano desenvolve-se a partir dos anos noventa do século passado, atingindo sua máxima repercussão com a obra de Euclides da Cunha — *Os sertões* — numa abordagem ao mesmo tempo científica e pessimista do Brasil, mas indicando caminhos a seguir. A outra vertente mais popular, por sua expressão apaixonada, e bastante simplista, das coisas nacionais se entroncava com a tradição monárquico-liberal de um Eduardo Prado, alcançando plena manifestação na obra de Afonso Celso, *Por que me ufano de meu País*. Caudatário dessa dupla tradição e como continuador dela, juntando-lhe as duas vertentes iniciais, surgiu a figura dum Olavo Bilac, com suas campanhas durante a Primeira Guerra Mundial. Por pensamento e ação, Bilac sintetizou as correntes iniciais, galvanizando a nação numa campanha memorável em prol do serviço militar obrigatório, entre outras. Mário cresceu e amadureceu nesse ambiente de contínua agitação nacionalista que visava a afirmação da nacionalidade nascente assim como o resgate do passado até então desprezado pelas elites. A esse fervor nacionalista, Mário aliou o amor às coisas populares que aprendeu com Sílvio Romero, como também o apreço ao passado como fonte de informação e inspiração. Com essa bagagem, Mário inicia sua peregrinação e descoberta do Brasil com sua primeira e grande viagem realizada em 1919 a Minas Gerais, com o duplo desígnio de visitar o poeta então de sua predileção, Alphonsus de Guimarães, e as cidades históricas (1). O resultado imediato dessa viagem de descobrimento foi a série de crônicas de arte para a *Revista do Brasil* de 1920, a partir de conferências pronunciadas para a Congregação da Imaculada Conceição de Santa Ifigênia, em 1919, no segundo semestre provavelmente (2). Nessa série de conferências, depois transformadas em crônicas, Mário estabeleceu algumas idéias básicas sobre a evolução da arte brasileira e em particular do período colonial. Com o título de *Arte Religiosa no Brasil*, Mário abordou em quatro crônicas as fes-

1 GUIMARÃES, Fco. Alphonsus de. *Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo, Duas Cidades, 1974. p. 24-30.

2 A primeira viagem de Mário de Andrade a Minas Gerais ocorreu em 1919, no primeiro semestre onde foi em visita ao poeta Alphonsus de Guimarães, tomando contato com o

tividades religiosas do Brasil colonial, com suas procissões pomposas e seu caráter de grande festa social e popular. Usou do exemplo histórico para mostrar a importância social da igreja católica romana neste período e sua perda de influência no momento em que vive o autor, associando essa perda de prestígio à decadência da arte cristã na contemporaneidade.

Dentro de sua concepção geral da arte e de sua função individual e coletiva, Mário abordou o período colonial brasileiro. Como primeiro evento religioso e artístico, aponta as pomposas festas processionais barrocas, como os triunfos eucarísticos que mobilizam toda a comunidade sem distinção de classes, idade e raças. Na descrição que fez do Triunfo Eucarístico de 1733, em Vila Rica, nos parece clara a admiração do crítico pela manifestação coletiva e pela unanimidade que esta expressava, envolvendo quase todas as formas artísticas na preparação e execução do espetáculo. Música, canto, dança, vestuário, pintura, escultura e mesmo arquitetura estavam presentes nessa grande festa coletiva. Manifestação coletiva onde estava a arte em simbiose perfeita com a religião e a política, sem distinções entre manifestações eruditas e populares, numa perfeita comunhão de cada um com todos e de todos com a comunidade mais ampla da sociedade colonial e com o universo católico. Essa foi a última grande síntese cultural do ocidente e que nos serviu de elemento fundante da nacionalidade.

A visão marioandradina da arte colonial brasileira foi calcada nos estudos de Ricardo Severo, arquiteto português que, desde 1912, fazia conferências defendendo a retomada da tradição luso-brasileira nas artes; defesa da qual resultou o movimento neo-colonial, muito forte, principalmente na arquitetura, a partir dos anos vinte e prolongando-se até os anos cinquenta, com larga repercussão (3). Ao discutir a arte colonial, Mário discutia a arte religiosa cristã no Brasil, sua necessidade e suas possibilidades. Para ele, ela repousava "em paz no momento do passado. É um fóssil, necessitando ainda de classificação, de que pouca gente ouviu falar e ninguém se incomoda. No entanto ela existe — ou melhor, existiu. A mim tomei a tarefa, e apenas essa, de mostrar-vos que se a nossa arte cristã não tem a importância decisiva nem marca a eclosão dum estilo, ao menos existiu vívida; com alguns traços originais, e é um tesouro abandonado onde nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração. Bastaria para tanto darem-se ao trabalho de separar a ganga onde se recataram as pepitas..." (4). Desta passagem nos chamam a atenção duas idéias que nortearam a

barroco mineiro e em particular com a obra do Aleijadinho. Dessa viagem resultaram as conferências e posteriormente as crônicas: em série de quatro, publicadas na *Revista do Brasil* na seguinte ordem: A Arte Religiosa no Brasil, n. 49, jan. 1920. p. 5-12; A Arte Religiosa no Brasil, n. 50, fev. 1920. p. 95-103; A Arte Religiosa no Rio, n. 52. p. 289-93, abr. 1920; A Arte Religiosa no Brasil, n. 54. p. 102-11, jun. 1920. (Arq. Mário de Andrade, IEB/USP).

3 Cf. MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas. Século XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989.

atitude de Mário em relação ao passado barroco brasileiro: primeiro, a necessidade de uma pesquisa histórica detalhada, verdadeiro trabalho arqueológico de remontagem de nossa história, ao qual se dedicou no fim de sua vida como assistente técnico do SPHAN para a região de São Paulo e Mato Grosso e que culminou com a pesquisa sobre o Pe. Jesuíno do Monte Carmelo; segundo, a possibilidade que via muito real do aproveitamento de motivos para a criação plástica contemporânea nacional, religando assim o passado colonial com um presente desnorteado pela presença de várias correntes em disputa e de diferentes orientações, as quais, para o crítico paulista, desvirtuariam o estabelecimento de uma verdadeira expressão nacional, facilitando a implantação de modelos culturais estrangeirizantes.

Essas duas atitudes básicas orientaram Mário na abordagem do período colonial, fazendo com que ele buscasse nos autores e pesquisadores nacionais o apoio necessário para poder prosseguir seus estudos e fundamentar seus juízos. Além de Ricardo Severo, reporta-se a Manuel Querino, estudioso das artes baianas coloniais, para reforçar a opinião de então: "as primeiras manifestações artísticas, verdadeiramente nossas, aparecem passado bem mais de século do descobrimento", para ele, os primeiros exemplares de arquitetura não eram suficientes para nos indicar o estabelecimento de um novo estilo ou mesmo de uma variante provincial relativamente autônoma. Ao se referir às capelas dos primeiros tempos de colonização, observa que "semelhavam habitações de particulares, sem caracterização quase nenhuma. Encimava-as uma cruz: era a designação da piedade e do consolo; algumas vezes num andaime, ao lado, ou num frontão liso, cantava um sino: era o apelo às almas esquecidas de Deus no continuado alarme em que viviam pela bruteza dos aborígenes e pelas investidas da natureza hostil. Tais capelas podiam ser graciosas, eram meigas, eram puras, não continham porém a preocupação com o Belo arquitetônico". Conclui judicativo: "Não basta haver construção para que haja arquitetura. Nem todos os construtores são arquitetos" (5). Opinião que começa a alterar passados oito anos, quando da publicação do ensaio sobre Aleijadinho e que estará bem modificada no final de sua vida, quando se dedicou aos estudos do período colonial na sua luta em prol da preservação do patrimônio cultural brasileiro. Exemplos disso são os ensaios sobre a Capela de Santo Antônio e sobre o Pe. Jesuíno; curioso é observar que qualificativos como *graciosas, meigas, puras* serão atribuídos às obras de Aleijadinho anos depois.

Apoiando-se em Manuel Querino, ratifica a opinião de que os primeiros progressos significativos na pintura e na escultura colonial foram dos princípios do século XVIII e que toda produção anterior se caracterizaria pelo que Euclides da Cunha escreveu sobre Canudos: "santos mal acabados, imagens de linhas duras... em traços incisivos de

4 ANDRADE, M. de. A Arte Religiosa no Brasil. *Revista do Brasil*, n. 50, fev. p. 96, 1920.

5 *Idem. Ibidem.* p. 97.

manipansos: Santo Antonios proteiformes, africanizados, de aspecto bronco de fetiches, Marias Santíssimas feitas como Megeras" (6). Opiniões que recusaria certamente nos anos trinta e quarenta, quando fez o elogio desse tipo de manifestação primitiva, vendo nela o testemunho de uma vitalidade perdida pela arte erudita dos séculos XIX e XX. A opinião que Mário forma em 1920 sobre nossa arte colonial reafirma a dos autores mais abalizados de então e se aproveita de periodização que estes apresentam, colocando a arte brasileira como expressão significativa de uma produção cultural própria apenas no século XVIII e seguintes, acrescentando a essa avaliação um juízo estético muito conservador, ratificando a opinião cientificista de Euclides da Cunha no julgamento da produção plástica popular. Ainda, nosso crítico sustenta um juízo eivado do preconceito europeu pretensamente *evolucionista e cientificista*, muito em voga nestas bandas do Atlântico por essas épocas.

Partindo de Ricardo Severo, Mário aponta o barroco como o estilo fundante das artes nacionais no período inicial de nossa história. Ainda não se haviam difundido os estudos sobre o maneirismo, que na verdade só se iniciavam na Europa. Somente na metade do presente século é que houve divulgação larga e conhecimento dos diversos trabalhos historiográficos sobre as artes européias do século XVI, ensejando nova abordagem da produção plástica colonial na Ibero-América. Nos anos vinte, a visão corrente considera a produção plástica de boa parte do século XVI e de quase todo o século XVIII como pertencente ao barroco. Para Mário de Andrade, "as construções coloniais tomaram uma função fortemente acentuada, donde muito bem se poderia originar um estilo nacional. O jesuítico, o plateresco, o rococó — que mais não são que um só estilo com mínimas variantes, provenientes dos países onde assim se denominou o estilo barroco — aí domina, porém mais simples, mais pobre, menos pedantesco" (7). Mário descreve-nos como os modelos portugueses nos foram transmitidos e através deles a influência espanhola, que procurava difundir os padrões do renascimento.

Indica a importância paradigmática para as construções coloniais brasileiras de edifícios como a nova Sé de Coimbra ou a Igreja dos Carmelitas do Porto, de 1628. Nesse prédio fundem-se as ordens clássicas com a fantasia do manuelino, estilo profundamente identificado com o gosto predominante da época. Contudo, essa tradição portuguesa, apenas tocada de leve pelos ventos renascentistas, sofreu alterações na nova terra de Santa Cruz, onde "os tipos portugueses traduzidos para nossa terra, ainda pobre e sem facilidades de operários e de material, simplificaram-se". E é dessa adaptação ao ambiente e seus materiais que surgiu, segundo Mário, uma variante artística da matriz portuguesa e européia que nos distingue e realça no conjunto da cultura ocidental.

6 *Idem. Ibidem.*

7 *Idem. Ibidem.* p. 98-9.

Mário aborda a produção colonial a partir da divisão geográfico-estilística já estabelecida e praticamente consagrada desde então. Toma São Paulo como o centro de sua reflexão, a partir do qual faz todas as comparações, procurando estabelecer uma unidade na diversidade da produção plástica colonial. Este elemento de união é o estilo barroco na peculiaridade que assumiu em Portugal e que foi para cá transplantada, assumindo em cada região uma feição diferenciada. Mário contrapõe a pobreza paulista e sulista em geral com a riqueza artística de outras regiões onde primeiro se desenvolveu a civilização colonial. Comenta a propósito do fato: "Ao passo que os outros centros da nossa civilização atingiam um prestigioso esplendor, São Paulo conservava-se mal vestido, pouco progredia em fausto, mas fazia o Brasil integrar-se, dando largos sertões à faixa litorânea, preparando o seu fastígio para um futuro mais remoto e quem sabe? mais duradouro. Dessas edificações primitivas um bem nos adveio: deram-nos um fanal, fixaram um estilo, propalaram-lhe a regra; foram simultaneamente exemplo e tradição, incentivo e saudade" (8).

Nosso crítico aponta para São Paulo um destino manifesto, já expresso pela expansão bandeirante que integrou mais territórios à nação emergente no passado e que no presente e no futuro se afirmaria nas áreas da economia, da política e da cultura. A missão paulista ainda se cumpriria pelo movimento modernista do qual Mário foi líder destacado, no bojo do amplo projeto de modernização do país iniciado a partir dos anos vinte. O ideal missionário de extração católica também nos revela um Mário bairrista, apegado a sua terra e a uma visão romântica do destino coletivo da gente paulista (9).

Se São Paulo é o barroco pobre e de pouca repercussão no país, as três regiões ricas — Nordeste (Bahia e Pernambuco), Rio de Janeiro e Minas Gerais — tiveram um desenvolvimento ímpar no cenário artístico colonial americano, assumindo na moderna historiografia um destaque cada vez maior dentro do conjunto do barroco mundial. Mário de Andrade sistematiza e caracteriza a produção plástica dessas regiões, apresentando ao leitor um esquema interpretativo do seguinte molde: "Na Bahia, o barroco atinge uma expressão menos sincera, a construção é mais erudita; no Rio de Janeiro a preocupação artística exterior diminui, ao passo que a decoração interna atinge ao delírio, produzindo a obra-prima do entalhe que é a Igreja de São Francisco da Penitência; em Minas, vamos deparar a suprema glorificação da linha curva, o estilo mais característico, duma originalidade excelente. Três escultores dominam nesses três centros: Chagas, o Cabra, na Bahia; mestre Valentim, no Rio de Janeiro; Antonio Francisco Lisboa nas Minas Gerais" (10).

8 Idem. *Ibidem*.

9 Idem. *Ibidem*.

10 Idem. *Ibidem*.

Ao caracterizar as três sociedades coloniais, Mário tenta associar essa caracterização à produção plástica havida. Da Bahia diz: "Uma sociedade heterogênea, vivaz, ardente, religiosa no seu íntimo, pagã nos seus excessos, corridas, touradas e das serenatas languescenas para o gozo dos sermões gongóricos e a visão beata dos Te-Deum"; continua sua descrição destacando que a "religiosidade, resultante da ignorância da população, à qual a persistência dos jesuítas e a garridice bamba dos sermões não conseguia desbastar, não só alternava com a fé, mas quase sempre a sobrepujava. Para uma só praça de touros contava a capital nos fins do século XVI 62 igrejas, capelas e ermidas". A este sentimento de religiosidade se contrapunha uma sensualidade desenfreada e a conseqüente quebra dos costumes e dos freios sociais, ao que observava Mário: "Mas na cidade baixa entre a maruja, os vendeiros, os escravos, os mestiços, mapeava um sensualismo infrene, animalizando a gente ignara num perpétuo despudor. Os ricos, os senhores de engenho, a flor da fidalguia encobertava com a hipocrisia das boas maneiras o seu não menor desejo de amor". A visão que se tem hoje dessa sociedade baiana colonial "era de uma *kermesse* de amores livres". "O próprio clero, enfraquecido na pompa exaustiva dos festivais, apresentava máculas deploráveis, ainda que produzisse florões magníficos de ascetismo e fé". Continua Mário apontando para a produção artística dessa sociedade dissoluta: "Nesse meio irregular, gastador e sinceramente religioso, a Igreja abrigou e fez florir uma planta de arte que tem para nós o vago odor duma saudade e o alto benefício de ser nossa" (11). Essa arte patrocinada pela Igreja produziu obras de excelente qualidade destacando-se os imaginários e entalhadores a partir do século XVIII com uma produção bastante original. Mário destacou Chagas e Domingos Ferreira Baião. Da arquitetura destaca alguns edifícios como exemplares, como a Igreja e o Colégio dos Jesuítas, a Igreja do Convento de São Francisco e a Igreja da Conceição da Praia, também o Convento do Carmo e a Carmo da Cachoeira. Em Pernambuco, destaca a Igreja do Carmo e a da Penha, "com a original disposição de suas torres traseiras", ambas no Recife, e a Igreja da Misericórdia, "em Olinda, graciosíssima, com uma só torre lateral e o harmonioso frontão barroco".

Quanto à escultura e à pintura, reportando-se às obras de Manuel Querino (12), ressalta "que um largo período final do século XVIII e princípios da seguinte centúria constituem uma legítima época de arte em que não poucos artistas foram verdadeiros criadores de escola", dentre eles destaca a figura de Chagas, o Cabra, distinguindo-o "não só pelo valor das obras que produziu e a abundância delas, mas principalmente porque Chagas constituiu o ponto de partida da eminência da arte baiana", uma vez que este "vê surgir pela vida adiante uma legião de êmulos", alargando sua influência para bem além do Recôncavo. Entre suas obras, Mário destacou a famosa *Virgem com o*

11 *Idem. Ibidem.* p. 100.

12 *Idem. Ibidem.* p. 101.

Menino, causadora de tantos dissabores ao seu autor, que o levou à prisão e à loucura, e mais ainda um *Senhor da Redenção* e um *Jesus dos Passos*. Criador de escola, Chagas exerceu larga influência, sendo talvez o primeiro artista brasileiro a espalhar essa influência pela força de seu trabalho e a abundância de sua produção. Mário destaca, ainda, dois artistas que considera grandes na escultura e na talha, Manoel Ignácio da Costa e Domingos Baião. Do primeiro, destaca a célebre imagem de *São Pedro de Alcântara*, que associa à iconografia de Zurbarán, descrevendo-a com vivo interesse: "O santo está de pé, abraçando-se a uma cruz. Em postura contemplativa, olha os céus, refletindo nos olhos calmos o beatífico espetáculo da Eternidade. Os panejamentos lhe caem pesada e ingenuamente tratados, mas o aspecto sofrido das mãos e dos pés, os ombros acusados com audácia sob o burel e a expressão ao mesmo tempo feliz e dolorida do rosto são obra de verdadeiro artista" (13).

Do segundo, a quem chama de *O Tiépolo da escultura baiana* (no sentido de ser grande e assinalar um declínio), "é também autor de um grandíssimo número de imagens, com a circunstância especial de estarem espalhadas pelos vários estados do Brasil". Contudo, não indica nenhuma imagem em particular, por desconhecer reproduções dessas, eximindo-se de uma análise formal mais pormenorizada da produção de Baião, julgando a partir de seu referencial básico que é Manoel Querino.

Na pintura, indica os três grandes da escola baiana que a historiografia posterior consagraria: José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus e Joaquim Franco Velasco. Destes, destaca Franco Velasco, a quem atribuiu *genialidade fogosa*. Para o crítico, "suas obras acusam um vigor excepcional: e a sua fatura larga e impetuosa, arrojadíssima para o seu tempo, denuncia um gênio virgem, não desenvolvido pela fecunda lição dos grandes mestres" e arremata o comentário qualificando: "Franco Velasco é o Delacroix da pintura nacional". Essas considerações tinham apoio de *outiva ou por leituras*, uma vez que o crítico não tivera até então ocasião de visitar o Recôncavo, além da deficiência do material visual à época da redação do ensaio. Dos outros dois pintores, ajuíza para a pintura de José Joaquim da Rocha, que teria tido algum tipo de ensinamento em Portugal, que "sua pintura é mais bem ordenada, há mais conhecimento de composição, é mais científica enfim; falta-lhe o entusiasmo de Velasco, falta-lhe a unção de Teófilo"; da pintura deste, que também estudou em Lisboa, destaca um trabalho livre da "frieza acadêmica de seu antecessor. É um puro, é um inocente. O seu desenho tem quase a ingenuidade dos primitivos e ele espalha na fisionomia de seus santos um quê de angelical d'uma serenidade sem par. Se Velasco é Delacroix, Teófilo de Jesus é Fra Angélico, — naturalmente descontadas as proporções. O primeiro é comparável ao

13 *Idem. Ibidem*, p. 102.

mestre francês pelo vigor; o último ao freire florentino pela pureza da intenção" (14).

Usando da matriz européia para fazer suas comparações, Mário de Andrade julga com muito entusiasmo a produção plástica colonial baiana; ressaltando-lhe qualidades positivas e uma inventividade comparável à da matriz. Adjetivos como *genialidade, vigor e pureza de intenção* estão presentes não só nesse ensaio como também em outros onde analisou a produção plástica nacional do passado e do presente. Há sem dúvida um otimismo nas avaliações de nosso crítico que corre para uma valorização dessa herança colonial para o acervo comum de bens culturais da nacionalidade, reforçando dessa maneira uma visão da história pátria em continuidade com o presente, no qual se manifestariam constantes formais e temáticas passíveis de aproveitamento para o esforço comum de constituição de um imaginário nacional. Seguindo essa orientação, abordou a produção fluminense e mineira, dando-nos, sem hesitação, um percurso crescente, desde o modelo mais próximo aos ideais e realizações metropolitanos — a arte baiana —, até o modelo mais distante destas e mais próximo de uma expressão original da colônia — a arte mineira.

* * *

A produção plástica do Rio de Janeiro colonial está entre estes dois pólos paradigmáticos, já trazendo inovações para o barroco brasileiro na preocupação com a decoração interna dos templos na qual o refinamento e o *delírio da imaginação* ornamental alcança um ápice. O tom mais baixo da arte fluminense encontra sua explicação no fato de que "a sociedade colonial no Rio de Janeiro jamais atingiu o brilho baiano, nem com a chegada dos vice-reis, nem mesmo com o repouso da pomba foragida que aí tomou D. João VI. A riqueza era menor e a educação menos desenvolvida. A cidade alongava-se fina, no litoral, banhada pelo mais radioso dos sóis, na mais tediosa apatia. Nem sequer uma grande abundância incitava a eclosão calma duma arte" (15). A relativa pobreza econômica da região e a maior distância geográfica da metrópole impediram, segundo Mário, a eclosão de uma arte de luxo e ostentação como a baiana. A arquitetura era pobre, como atestam os trabalhos de Debret, isto já entrando no século XIX e com a presença do rei português em solo fluminense.

O iniciador da escola fluminense de pintura foi o beneditino alemão, Frei Ricardo do Pilar, que ornamentou o mosteiro e a igreja de São Bento e a quem a historiografia recente atribuiu o título de patriarca da pintura brasileira pela excelência de seus trabalhos, com destaque para seu *Cristo dos Martírios*, notado por Mário de Andrade que discutiu se este pintor teria deixado seguidores.

14 *Idem. Ibidem.* p. 103.

15 ANDRADE, M. de. A Arte Religiosa no Rio. *Revista do Brasil* n. 52, abr. p. 289, 1920.

Na ocasião, as opiniões divergiam, optando Mário por uma relativa continuidade entre Ricardo do Pilar e as gerações que o sucederam: "É porém certo que o seguiram de perto José de Oliveira, a quem se deve o ótimo teto de São Francisco da Penitência; Leandro Joaquim, João de Souza, Manuel da Cunha, Brasiliense, Solano e outros ainda". Como os artistas baianos, "todos esses artistas — alguns dos quais estiveram em Portugal, e mesmo Oliveira Brasiliense em Roma — dedicaram-se à pintura religiosa". Mário avalia esta produção, destacando que "sua única fonte de lucro era a decoração das igrejas e das capelas. Não só as mansões dos ricos, mas o próprio palácio do rei-músico, apresentavam-se em completa nudez ornamental: as igrejas apenas forneciam um campo, aliás vastíssimo, à atividade da arte impúbere". Além dessa condicionante econômica e cultural, Mário destaca o valor artístico dessa pintura, aproximando-a dos primitivos italianos: "Os primitivos de Florença e Siena não valem apenas com serem o início de escolas nobilíssimas, mas porque se lhes descobre entre o desenho incorreto e o colorido ingênuo, algo de ideal, de inspirado, de puro — um vago perfume de arte enfim. Todos esses artistas cariocas são para nós como outros tantos primitivos duma escola que, sejamos francos, ainda não atingiu uma real magnificência" (16).

Contudo, foi com a escultura e a talha que a arte colonial fluminense atingiu melhor desenvolvimento e melhor expressão com os trabalhos de Gaspar Ribeiro, Simão da Cunha e sobretudo da figura exemplar de Mestre Valentim. Como a quase totalidade dos artistas coloniais era mestiço, filho de português com crioula, veio de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, onde obteve fortuna e reconhecimento, chegando a amigo e conselheiro do vice-rei Luiz de Vasconcellos; entretanto morreu pobre e esquecido em 1813. Dele comenta Mário: "De toda sua obra de escultura, quase que unicamente decorativa, a parte religiosa sobleva de muito a profana. Se em Chagas a figura da imagem é a especialidade do seu talento, se no Aleijadinho une-se ao gênio do escultor o gênio do arquiteto, para o Mestre Valentim é a obra de talha que o entenece" (17).

Para Mário, o melhor de mestre Valentim está na "Capela do Noviciado, na igreja de São Francisco de Paula e todas as entalhaduras da Cruz dos Militares são exemplos do mais admirável churrigueresco. Note-se, todavia, na concepção artística do célebre mulato, uma certa propensão para a ordem e uma orientação mais educada que o levam a produzir obras mais pensadas e mais nobres sem a exaltação dos obreiros de São Francisco na Bahia, e de São Bento no Rio". Recorrendo à comparação com a matriz européia, no afã de valorizar o mestre mulato, Mário afirma que "o Rococó na França não produziu trabalho mais gracioso, não direi mais avultado, que a capela de São Francisco de Paula. A obra do autor do chafariz das Marrecas tem grande impor-

16 *Idem. Ibidem.* p. 290.

17 *Idem. Ibidem.*

tância artística...", foi reconhecida pelo patrono da crítica de arte nacional, Gonzaga Duque — segundo Mário, crítico de um impressionismo delicado e de fino gosto — que escreveu sobre mestre Valentim que "para o elevar à conta de um grande artista, temos a sua obra de talha, todo esse suntuoso poema barroco que se eterniza na Capela do Noviciado, no teto e parede da Cruz dos Militares e que seria duma ofuscante beleza se o ouro o recamasse, como exigia o estilo em que foi concebido e executado". Arremata a argumentação a favor do gênio de Valentim afirmando que "o entalhador das molduras, o cinzelador dos alampadários eleva-se a uma culminância notável — e a França que celebra nos seus livros de arte o humílimo artesão da grade de Nice, celebra-lo-fa também. Mas Valentim da Fonseca nasceu mulato e brasileiro" (18).

A última frase do período revela toda nossa situação colonial e de dependência, o que nos impossibilitou de obter um reconhecimento pela *comunidade ocidental* à altura de nosso real valor e contribuição, problema tão velho quanto atual, sendo a obra de Mário também uma estratégia para a superação desse nosso tão conhecido sentimento de inferioridade.

Quanto à arquitetura fluminense, Mário destaca alguns edifícios que se fazem notar por "alguns tipos de beleza incontestes", embora "essa (arquitetura) não se tenha mostrado tão exuberante como na Bahia, nem tão original como a mineira". Detaca como obra-prima a igreja de Santa Cruz dos Militares, aponta a igreja do Morro do Castelo de inspiração clássica e nomeia as que considera "interessantes ou notáveis: a igreja da Glória, faceira e donairoza, quase bi-secular; o convento de Santo Antônio, São Bento, São Francisco da Penitência, o Carmo, Nossa Senhora da Candelária" (19). Destas, dá sua apreciação sobre São Bento e São Francisco que, segundo ele, "obedecem a uma quase que idêntica estesia"; passa a fazer um paralelo entre os dois templos indicando as características de cada um, numa demonstração polarizada dos aspectos complementares do barroco: "São Bento é formidável, germânico: o entalhe que recobre totalmente as suas paredes é de uma audácia germânica; os dois admiráveis anjos com tocheiros são de estrutura germânica; assim como os anjinhos de madeira das paredes são de uma feiúra germânica. Tremendo no ar frio do templo, (...) vendo correr por aquelas arcarias douradas toda uma coreia tenebrosa de figuras tortas de Cranach e de tétricos seres sobrenaturais de Dürer, só a medo pude observar as interessantes pinturas da capela-mor, extasiar-me ante os dois grandes anjos do arco-cruzeiro, tão cheios de mística exaltação, e a obra de talha geralmente representando folhagens e flores estilizadas, duma grande beleza por aonde deslisavam querubins feiosos, verdadeiros entes de Sabá. Fugi. Fui respirar o ar carinhoso, brasileiro de Guanabara. O sol esplendia, doirando aqui e além o verde líquido das águas; todo um rumor de vida

19 Idem. *Ibidem*. p. 291.

18 Idem. *Ibidem*.

álacre subia da urbe; campanários apontavam ao longe para um céu claro onde habitava o Deus de Bondade... Então, olhando do sorrateiro as três largas portadas por onde saíra do negror do templo, estremei. Menos parecia o casarão sinistro a custódia do Deus de Bondade que a caverna dos Nibelungos" (20).

Ao pólo germânico da arquitetura colonial fluminense contrapõe o pólo latino que seria representado pela igreja de São Francisco da Penitência que "apesar de totalmente dourada, é afetuosa, é alegre, tem um ar familiar de quem diz: 'sente-se. A casa é sua'. É encantadora ao mesmo tempo que é bela. Ligada ao convento de Santo Antônio, a cujo flanco se apóia, é-lhe infinitamente superior. (...) S. Francisco tem um aspecto exterior bisonho e desajeitado. É positivamente feia. Sem torre que a eleve, com um frontão exótico, infelicitaram-na ainda mais, quando numa das últimas reformas que sofreu, a heresia de pintamonos idiotas cobriu-lhe o mármore do portal e das janelas de espessa camada de óleo; mas quem penetrar-lhe o interior, descortinará uma das obras mais suntuárias que é possível imaginar-se. Toda a igreja é recoberta de entalhes dourados e de pinturas". Mário passa a enumerar todos os artistas que teriam contribuído para a consecução da obra, a começar por "Francisco Xavier... (que) foi o tarântico que imortalizou o seu nome, cinzelando com uma perfeição sublime aqueles planejamentos, flores, folhas, búzios, anjos; José de Oliveira ligou o seu às pinturas do teto. A obra de talha, toda revestida de folhas de ouro, mandadas vir de Lisboa, é uma das mais perfeitas que tenho visto. Nem as entalhaduras de Campinas, nem o altar-mor do Caeté, nem toda a capela-mor de Ouro Preto a superam em delicadeza e acabado. Poderá ser menos abundante em pormenores, menos rica de inspiração, menos audaciosa nos recortes: em nenhuma outra se depara tanto carinho no acabado, tanta graça e principalmente tanta perfeição nos anjos. Sobremodo notável é a teoria dos anjinhos duma beleza ideal, celestial, puríssimos, quase que única exceção em todo o entalhe nacional. Os nossos artistas em madeira representaram sempre mal a figura humanizada dos anjos; são como árabes pacientes na invenção dum motivo de decoração, mas incapazes quase sempre de obter a beleza, esculpindo uma carinha de serafim".

Mário não deixa de estabelecer uma série de comparações com alguns artistas europeus do Renascimento e do Barroco como forma de ressaltar a importância da produção colonial: "São Francisco adianta-se muito, nesse terreno, das suas irmãs; e lá vi feições duma pureza tão irreal, que sofreriam confronto com os anjinhos dos mestres — Della Robbia ou Donatello, Rubens ou Rafael —. Não exagero. Comparo anjos com anjos: e buscareis em vão entre os querubins do Presépio de Della Robbia ou entre as crianças da Ronda de Donatello beleza mais inocente que essa sublime carinha de madeira dourada que entesta o túmulo de Bourbon, na capela primitiva da Ordem" (21).

20 *Idem. Ibidem.* p. 292.

21 *Idem. Ibidem.* p. 293.

Essa longa descrição de São Francisco da Penitência se contrapõe à de São Bento. A primeira é cheia de luz, graça, vida e sensualidade, já a segunda é pesada, escura, atormentada pelas pinturas e ornamentações, nos acentuando a influência do pensamento de Worringer com sua tipologia bipolar, tendo nos termos germânico ou gótico e mediterrâneo ou clássico os tipos explicativos do fenômeno artístico ocidental. Mário utilizou-se muito do pensamento de Worringer, que alcançou larga repercussão a partir dos anos vinte. Usou essa tipologia para caracterizar parte de nossa arte colonial inserindo-a nas grandes correntes estéticas da arte. Conclui seu ensino sobre a arte colonial fluminense levantando a hipótese de que a arte e os artistas coloniais já estariam em condições de influenciar a metrópole, citando o caso da igreja de Nossa Senhora da Candelária, que teria servido de modelo à Basílica da Estrela de Lisboa: "... o templo d'além mar começou a construir-se quatro anos mais tarde" (22). Esse exemplo é fundamental para Mário como índice de uma recém iniciada maturidade cultural brasileira.

* * *

A maturidade cultural do país, Mário foi encontrá-la de maneira mais acabada no chamado Barroco Mineiro. Foi em Minas Gerais que o *estilo barroco estilizou-se*, adquiriu feição própria, longe da presença portuguesa do litoral e sob a proteção da Igreja pôde desenvolver uma arte *mais uniforme, mais original*. Foi sob a égide do ciclo do ouro, num "meio oscilante de inconstâncias que se desenvolveu a mais característica arte religiosa do Brasil". O barroco desenvolvido em Minas teve, segundo o diagnóstico de Mário, diferente feição de sua matriz européia. Como estilo, ele representaria "o mesmo defeito de estilos dos romanos: ao passo que por uma nobre unidade estética, no estilo grego ou no gótico, o elemento decorativo reside na parte intrínseca da construção, o romano costumava elevar os seus monumentos para depois recobri-los por completo a estrutura como os brocatéis de abundante decoração". Continuava sacando exemplos da história da arte para reforçar seu argumento em prol da especificidade do barroco mineiro no quadro geral do barroco ocidental: "Como o artista heleno falando ao aluno que esculpira uma Vênus arreiada de enfeites e de túnicas, pode-se dizer do estilo romano que ele fez construções ricas por não poder fazê-las belas. O barroco também procede assim, com a circunstância pejorativa de ser nele a própria decoração que determina o estilo". Ora, na arquitetura religiosa de Minas, a orientação barroca — que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados, — passa a decoração para o próprio plano do edifício. Ai os elementos decorativos não residem só na decoração posterior, mas também no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves (23). Enfim, a ornamentação brotava da própria estrutura dos edifícios, justificando-se como uma complementação natural e necessária à solução da boa forma.

23 ANDRADE, Mário de. A Arte Religiosa no Brasil. *Revista do Brasil*, nº 54, jun. p. 103, 1920.

22 Idem. *Ibidem*.

O que havia de postição e impostura noutras variantes do barroco desapareceu por completo na versão mineira. Estava nesse ponto nodal a chave da contribuição brasileira à renovação e a justificativa do estilo barroco nos trópicos e também como expressão universal. A partir dessa constatação, Mário vê no Barroco organicidade e funcionalidade que o iguaia aos grandes estilos do passado, afirmando conclusivo: "Com esse caráter assume a proporção dum verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico. E é para nós motivo de orgulho bem fundado que isso se tenha dado no Brasil" (24).

A exemplificação apresentada por Mário recorre desde os primeiros momentos até a obra singular de Antônio Francisco Lisboa, mostrando uma evolução peculiar do Barroco nas Minas Gerais. Nomeia as Capelas de São João e de Nossa Senhora do Parto na qual destaca a obra em talha. Aponta as matrizes de Ouro Preto, Mariana e Caeté, destacando que a primeira "inicia a série das construções fantasistas, apresentando uma nave elipsóide de muito arrojo e graça"; a segunda "conserva ainda sua primitiva fachada e traz o seu interior dividido em 3 naves, excetuando-se assim da disposição em nave singular das igrejas mineiras"; e a terceira "rompeu a marcha gloriosa do impulso mais artístico dado ao barroco jesuítico em Minas; é monumento ciclópico, duma grandeza e duma imponência extraordinárias, e, o que mais vale, de proporções tão felizes que passa despercebida ao observador fugaz a sua massa formidável. (...) É obra ingente, verdadeira maravilha de proporção e de força" (25). Até aqui, a descrição dos templos mais significativos, segundo nosso crítico, para o surgimento de um estilo barroco mineiro. Espécie de período arcaico, no qual se geraram os principais modelos arquitetônicos da vertente mineira. "Entramos depois numa fase em que se constroem os mais formosos templos do Brasil. (...) Nessa fase que partindo do último quartel do século dezoito, vai alcançar os confins dele, elevam-se as torres dos Carmos de São João d'El Rei, de Mariana e de Ouro Preto, do Rosário de Ouro Preto e, engendrada pelo gênio ático do Aleijadinho, São Francisco de Assis. É nesse estádio que, em vertiginosa subida, o barroco atinge a sua feição mais acertada e mais nobre" (26). E novamente tomando de seu argumento principal, Mário mais uma vez observa: "... já no espírito destes mineiros ousados a compreensão do estilo é menos exterior ao passo que a decoração se simplifica a fantasia curra reflete-se nos planos".

A fusão entre a estrutura e forma expressiva decorativa assumiu para ele perfeito equilíbrio entre a necessidade construtiva e a "vontade expressiva" dos artistas. Em tom de desafio e convencimento provoca o leitor ao perguntar: "...fachadas de maior harmonia apresentará a arquitetura nacional superando a igreja de Antônio Francisco Lis-

24 Idem. *Ibidem*.

25 Idem. *Ibidem*. p. 104-5.

26 Idem. *Ibidem*. p. 105.

boa? Quem com maior ousadia, em nossa terra, delineou um plano como a igreja de Chico Rei? Quem poliu colunas mais fantasiosas, e no entanto belas, que as que suportam o coro da Senhora do Carmo?" Arrematando suas razões e encerrando sua argumentação sobre a arte religiosa colonial, aponta o grande florão patrício: "Carece-me o tempo para que vos descreva ao menos essa igreja de São Francisco de Assis onde eu pude sobretudo amar o gênio do Aleijadinho e orgulhar-me dele". "O Aleijadinho é o único artista brasileiro que eu considero genial, em toda eficácia do termo", afirmava enfático o exegeta do barroco colonial que via no mestiço um "mesquinho, que atravessou toda uma vida insulado na dor de ser feio e repelente, buscando dia a dia na sua bíblia a consoladora recompensa de se ver amado por um Deus, procurando na afeição de seu escravo Maurício, como um Camões da escultura, um eco das amizades que lhe recusara o mundo, sem meios para uma viagem de estudos ao Rio ou à Bahia somente, na sujeição constante das formas que vencida tirando da pedra ou da madeira os seus santos ou os seus anjos, esse mesquinho considero-o eu um mesquinho genial" (27). Mário apontava o traço paradoxal do Aleijadinho de ser ao mesmo tempo "um gênio", mas limitado nos seus recursos pela falta de formação e de instrução.

O qualificativo "mesquinho" traduziria essa limitação que, não obstante, não impediu a eclosão do gênio; limite mas não impossibilidade. Mário enfatizava: "A alma criadora do gênio vivia nele, faltava-lhe a instrução", daí conclusa convicto: toda arte rudimentar deriva ou para a observação fiel da natureza ou, na razão das suas poucas forças, para a idealização do que não pode reproduzir; todo gênio inculto tende para o realismo ou para a estilização. O artista das cavernas pré-históricas foi assim. O Aleijadinho, em última análise, também assim foi: "apenas a sua potência criadora, se tantas vezes produziu obras dum realismo incorreto, pôs uma alma dentro de cada pedra que desbastou". O Aleijadinho, como o artista pré-histórico, foi para nosso crítico o primitivo de uma nova era e civilização. Primitivo com o significado de primeiro, de inaugural, fundador da nacionalidade, com todos os méritos e limites de quem inicia. O fato da obra do Aleijadinho expressar uma "alma" nos indica que ela já tem uma identidade própria que é ao mesmo tempo pessoal e social, portanto primeiro indício de nossa maturidade cultural. Para Mário de Andrade, a figura do Aleijadinho desde 1919-20 é a figura do herói fundador da nacionalidade, tema que nunca abandonou e que burilou ao longo do tempo, em particular com o ensaio de 1928 e de posteriores referências à obra e à personalidade do gênio mineiro. Desde então nos parece claro que nosso crítico vai consolidando uma primeira intuição, comprovada na análise dos materiais, encaminhando-o para a construção do paradigma "Aleijadinho". Para tanto utilizou-se muito do conceito de gênio, nuançando-o de acordo com nossa realidade cultural periférica e dependente intrinsecamente da matriz européia. Definindo o termo,

27 *Idem. Ibidem.*

Mário pondera: "Se a função do gênio é criar instruindo, descobrindo feições novas à arte ou à ciência, norteando-as diferentemente dos pós-teros, Antônio Francisco não seria gênio; mas essa função altruística se é a melhor, socialmente falando, não é a única". Logo vem o reparo que adapta o conceito ao meio que gerou o artista: "O arquiteto de São Francisco ficou só, num meio inculto não criou prosélitos, nem deu uma faceta diferente à sua arte; mas sua força foi tamanha, mas o abalo que causou foi tão grande que até hoje em Minas vibra a memória dele como se ele morrera ontem". Mário destaca a função da memória social como o grande critério para o resgate e o reconhecimento do Aleijadinho como o gênio nacional: "Toda a Minas religiosa está tão impregnada da sua genialidade, que se tem a impressão de que tudo nela foi criado por ele só". Foi assim que o crítico percebeu e constatou *in loco* a repercussão da obra de Antônio Francisco. Corroborada, é claro, pelas qualidades estéticas da obra que analisou no tocante ao plano construtivo das igrejas, a íntima relação entre ornamentação e função, o uso criativo dos materiais locais, e o conceito de beleza que revisou à luz das artes primitivas, do expressionismo e das próprias obras que encontrou em Minas.

O conceito de beleza, tal como era entendido pela tradição européia, teve de ser revisado, sob pena de não permitir uma compreensão adequada da obra, prejudicando sua avaliação correta. Dentro dessa avaliação, já chamamos atenção para a constante relação que Mário estabelecia entre a produção local e sua matriz européia de maneira a apontar para as filiações, influências e diferenças — essas seriam as que mais lhe interessava ressaltar e estudar no intuito de esclarecer o que seria próprio da cultura local. Nesse constante e continuado contraponto de comparações, emerge como questão central a *falta de cultura* do meio americano em relação a sua matriz européia, fato exemplificado pela vida e obra de Aleijadinho: "Se o escultor dos profetas vivesse numa outra sociedade mais culta, e pudesse instruir-se na contemplação das obras antigas, ele seria sem dúvida um dos grandes da arte, criaria discípulos, deixaria escola tal a genialidade que se lhe descobre na observação atenta da obra". Observação esta que nos impõe desde logo a revisão, como já dissemos, de conceitos consagrados pela tradição ocidental, e em particular o de beleza. Mário fez isto a partir das considerações de um padre que numa *Relação Cronológica* pedia a destruição das imagens de Congonhas e do conhecimento que teve de algumas tentativas de *correção de feiúra* das estátuas.

Após destacar algumas figuras do conjunto dos Passos que considerou de grandes qualidades plásticas, argumenta a favor do Aleijadinho e de sua peculiar concepção de beleza perguntando em tom de séria ironia: "Quase todas as madonas da escola flamenga são hórridas e pançudas; na escola alemã, Lochner, Schongauer, Cranach, Holbein pintaram rostos de santos com feições avernais; na própria Itália, senhores, O Giotto de Santa Croce, o Mantegna do Jardim das Oliveiras, das santas mulheres do Calvário, e o Verrochio e o Filipino Lippi, e o

Bellini da Pietá e o Crivelli têm santas feíssimas; na França elegante o mestre de Avinhão e o João Fouquet, os escultores góticos fizeram monstrenhos por santos: mas é no Brasil que não se toleram os santos feios. Havemos de eternamente gozar só com a arte sem arte dos cromos e dos santinhos de tostão?" Após encontrar na própria história da arte européia exemplos de feiúra consagrada, aproxima o conceito de beleza do de obra-prima que define como aquela que "não implica inteira perfeição, basta aproximar-se dela. Se obra-prima fosse sinônimo de perfeição, nenhuma haveria no mundo" e indaga questionando: "Descobrem-se defeitos no Apolo de Belveder como no Miguelanjo da Sistina; há senões na Ilfada como os há no Tristão. Quem ousará negar-lhe o título de obras-primas?" E arremata concluindo seu argumento em favor do gênio mineiro: "O Aleijadinho uma deixou: São Francisco de Assis. Aí tudo o que é esplêndido é dele. A planta é sua como a harmoniosa e nobre fachada; são dele os dois púlpitos de pedra; a porta, o taumaturgo recebendo os estigmas do medalhão exterior; a obra de talha é dele e dos seus três escravos; e é dele finalmente a fonte da sacristia — o trabalho que mais me orgulha de toda a arte nacional. São Francisco imortaliza o homem que a imaginou. O Aleijadinho deixou uma obra imensa, espalhada por toda Minas: junto dele os outros artistas obrumbram-se por completo" (28).

O Aleijadinho reuniria para Mário as qualidades do gênio: a invenção de formas e soluções dentro do estilo que recebeu, a realização do conceito de beleza dentro de uma expressão peculiar e inovadora para a época, integrando o erudito e o popular numa mesma obra e, por fim, mas não por último, a criação de obras modelares, as obras-primas, como a São Francisco de Assis de Ouro Preto, o conjunto escultórico de Congonhas do Campo e de pequenas peças de madeira como o bellissimo *Cristo atado à Coluna*. Para nosso crítico, essas razões eram suficientes para justificar a eleição do Aleijadinho como paradigma cultural.

* * *

As conferências sobre arte religiosa no Brasil inseriram-se num panorama de intenso debate nacionalista sobre os rumos do país e da sua cultura que tiveram início em torno da Guerra de 1914. Dentro desse quadro, o resgate do passado colonial pelas novas gerações de então é uma tônica na direção de localizar os problemas e as possíveis soluções para as questões de tempo presente. Mário apoiava a campanha de Ricardo Severo pela utilização do legado barroco, reatualizado, como forma de renovação da arquitetura brasileira. Nesse sentido, fez várias afirmações nessas conferências e artigos apoiando essa iniciativa, partindo da constatação da desordem estilística de nossa arquitetura em geral, e em particular da arquitetura religiosa que se utilizava dos modelos mais díspares com nossa tradição passada. Mário constatava: "mas no domínio da arte, além da decadência, os elementos de que dispomos dispersam-se, orientam-se por idéias diversas e er-

28 *Idem. Ibidem.* p. 107-8.

rôneas. Em vez de continuarmos a suave ascensão que trilhamos, buscando na tradição o trigo alimentar, procuramos outros estilos, outras fórmulas como se pudessem estes comovidamente falar à alma do povo".

A falta de persistência das tradições é uma característica marcante de nossa cultura, que Mário procurou combater de todas as formas que lhe foram possíveis ao longo de sua vida. Voltando sempre ao referencial europeu, observava: "Na Europa cada país esforça-se por conservar as suas tradições artísticas, ao passo que entre nós, também aquinhoados com uma tradição, embora parca, o que impera é o desejo de *épater le bourgeois* com formas exóticas"; continuando sua crítica à atitude submissa de cópia de modelos importados, reveladores de desejos de atualização a qualquer custo, afirmava em tom provocativo: "Queríamos ser progressistas, reformadores, cubistas, fomos buscar o que não era nosso, imitamos sem altivez, copiamos sem engenho, é possível que ainda aceitemos como templo uma imitação de Karnak, um plágio de Santa Sofia; e porque as paróquias não possuíam o dinheiro necessário às construções suntuosas, nem nos poderíamos contentar com obras demoradas, levantamos igrejas que se limitam a ser o que são velhotas faceiras e pobretonas: uma imitação, lacrimável, enbranquecida a polvilho, enfeitada com diamantes de mil reais".

Conclui levantando a questão polêmica do aproveitamento do barroco nos tempos modernos: "Quebrou-se bruscamente a cadeia da arte religiosa nacional: todos os estilos penetraram a praça numa sarabanda de mistificações. Na Bahia, em Minas, na Capital Federal, no Rio Grande do Sul, em toda parte, se houver uma capelinha por construir, é preciso que seja helênica ou sessessionista. E o nosso barroco?... No entanto ele, aproveitado segundo as necessidades do presente, não poderia apresentar obras esplêndidas?" Reforçando sua argumentação embasada nas idéias de Ricardo Severo, afirmava: "O seu estilo (das igrejas) deve ser regional e tradicional: ligar-se ao passado, correspondendo às inclinações do presente". Princípio que orientou Mário ao longo da vida e nas mais diversas atividades a que se dedicou. Esse apelo ao passado encontra eco no chamado final das conferências quando afirma em tom solene e quase ufanista: "É de crer que a Igreja, quando se acentuar com mais firmeza esse movimento nacionalista da arte, que ainda vaga nos linhos da infância, enfim realizando o belo arquitetônico de fundo tradicional, é de crer que a Igreja saiba se aproveitar dele e nos dê ainda templos nossos, capelas brasileiras onde a comoção religiosa da raça palpita, como num lar avoengo, desfiando, sob proteção do nosso católico passado, o rosário das oblações do Senhor" (29).

Ainda impregnado de forte catolicismo, de um Mário congregado mariano, o pensamento de nosso crítico associava então nacionalismo a catolicismo e ao seu legado barroco. Trilogia que explora em defesa de uma arte nacional renovada segundo a moderada proposta de Ricardo Severo, consoante com o clima intelectual de um Brasil afi-

29 *Idem. Ibidem.* p. 111.

nado com os ideais republicanos e com os anseios de modernização a qualquer custo. Mário nos mostra já em 1919-20 que tomava o pulso do tempo, afinando-se com os novos ritmos e construía sua visão crítica de nossas artes, lançando idéias e orientações que desenvolveria posteriormente. Sua inovação para o quadro intelectual da época estava na tentativa de estabelecer um método seguro de abordagem do fato artístico, no qual os aspectos psicológico e sociológico recebam igual atenção, complementando-os com a análise estilística formal fundamentada na história da arte.

Nesse quadro primeiro da arte colonial brasileira que reproduzimos acima, já fica evidente o recurso à abordagem do Aleijadinho através do binômio vida e obra e de suas profundas inter-relações. Procedimento que desenvolveu posteriormente nas análises monográficas do Aleijadinho e do Pe. Jesuíno. O segundo aspecto relevante dessa série de ensaios é a tentativa de resgate do passado brasileiro, seja pela preservação dos monumentos significativos do passado, seja pela atualização estilística do que considerava o estilo nacional. Já vemos aí um primeiro esboço da atitude de preservação da memória cultural do país que seria desenvolvida e aperfeiçoada ao longo dos anos trinta e quarenta, principalmente. E por fim, o terceiro aspecto relevante é a associação que Mário estabelece entre o barroco, o nacionalismo e a cultura alemã, indicando-nos uma resumível leitura expressionista do nosso passado (30), abrindo horizontes mais largos para a valorização do nosso patrimônio artístico e histórico, livre das amarras do legado clássico e da preeminência francesa cosmopolitizante que reinava ainda soberana nesses finais de Primeira República.

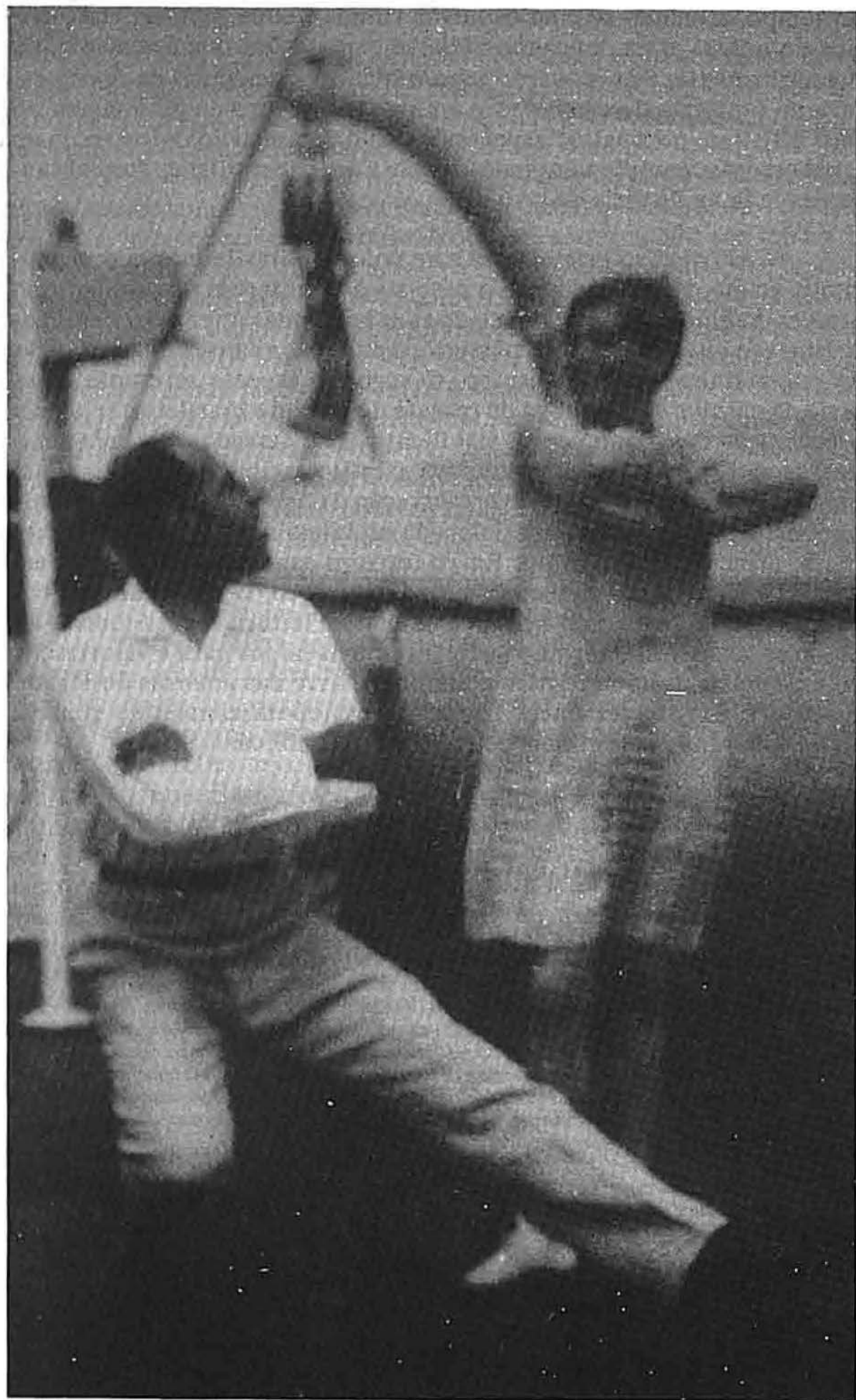
ABSTRACT

MARIO AND THE BAROQUE

*One of the main parts of Mário de Andrade's theory on Brazil-the baroque style-is studied using four chronicles** published by Mário de Andrade in 1920. In these chronicles, the author focuses upon architecture, sculpture and painting and recognizes the intricacy and richness of Minas Gerais's artistic works. From the creators of these works, Mário de Andrade distinguishes the artist Aleijadinho and works with the social function as the criterion for recognition of this sculptor as the best expression of brazilian national spirit. It is concluded that, at that moment in time, Mário de Andrade's critical thought associated baroque style, nationalism and German culture, making room for the valorization of our own historical heritage.*

Keywords: baroque; plastic arts; Aleijadinho; historical heritage; nationalism; 18th century.

30 Cf. FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o Barroco visto pelo Expressionismo. *Barroco*. n. 12. p. 192-3; LOPEZ, Telê P.A. Arlequim e Modernidade. *Rev. Inst. Est. Bras.* n. 21. p. 85-100, 1979.



1927, Viagem ao Norte; com Dolur (Dulce do Amaral Pinto).