

SUPLEMENTO

A close-up photograph of a Baroque sculpture of a man's face. The sculpture is highly detailed, showing the texture of the skin, the eyes, and a full beard and mustache. The lighting is dramatic, highlighting the right side of the face and the beard.

Belo Horizonte, Novembro/2014
EDIÇÃO ESPECIAL
Secretaria de Estado de Cultura

O BARROCO MINEIRO E O LEGADO DOS MESTRES

Edição especial comemorativa do bicentenário da morte do Aleijadinho



Aleijadinho e Affonso Ávila, nossos contemporâneos

ANGELO OSWALDO DE ARAÚJO SANTOS

Comemorar o bicentenário de morte de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, com a reedição destes dois números históricos do Suplemento Literário, organizados em 1967 pelo poeta e ensaísta Affonso Ávila, é justo tributo ao patrono da arte brasileira. Resgata-se uma iniciativa que contribuiu para a promoção do redimensionamento do artista e do Barroco Mineiro no espaço da contemporaneidade. Foram eles reunidos em tiragem especial, sob o título de “Barroco: áurea idade da áurea terra”.

Para a minha geração, que chegava então à casa dos 20 anos de idade, os dois cadernos do Suplemento foram uma revelação a respeito da extensão e profundidade do fenômeno civilizatório vivenciado pela sociedade mineiradora, no século XVIII, pelo qual se caracterizou a primeira expressão brasileira de arte na constelação de núcleos urbanos espalhados por Minas Gerais. Logo ouvíamos novas vozes, vindo do fundo da alma barroca de Minas. “Eu sou do ouro, eu sou vocês, sou do mundo, sou Minas Gerais”, cantava o jovem Lô Borges, pela voz de Milton Nascimento, em tributo a Lennon e McCartney.

Experimentamos algo como aquela sensação de encantamento vivida por Mário de Andrade, em 1919, ao visitar o poeta Alphonsus de Guimaraens em Mariana e sofrer o impacto da contemplação da obra do Aleijadinho. Parecíamos excursionistas que, ao lado de Mário, Oswald, Tarsila e Blaise Cendrars, em 1924, tínhamos também peregrinado pelas cidades históricas, sob o signo do escultor dos Passos da Paixão de Congonhas do Campo. Sentimos o mesmo impacto que, sobre Carlos Drummond de Andrade,

Emílio Moura, Pedro Nava e Abgar Renault, à porta do Grande Hotel da Rua da Bahia, provocou a narrativa das andanças dos modernistas nas velhas vilas do ouro. Éramos de novo os primeiros funcionários do Patrimônio de Rodrigo Melo Franco de Andrade, extasiados diante do desvendamento dos mais fantásticos acervos de arte e história do Brasil. Foi como se partilhássemos com o pintor Alberto Guignard o prazer de mirar a paisagem histórica de Minas, ao aqui chegar em 1944, trazido pela aventura modernista de Juscelino Kubitschek na Pampulha.

Os dois números do Suplemento Literário sobre o Barroco Mineiro saíram em julho de 1967, por ocasião do Festival de Inverno de Ouro Preto, pela primeira vez promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, após ter sido lançado, no ano anterior, pelo Governo do Estado, sob o empenho das realizações culturais do governador Israel Pinheiro. As edições complementares constituíram um marco referencial na divulgação da retomada dos temas setecentistas em contexto de revisão crítica da herança do ciclo do ouro, seja no campo historiográfico, seja na esfera da poesia e das artes. Vieram na esteira do processo de reapropriação do barroco desencadeado pela publicação do ensaio *Resíduos Seiscentistas em Minas*, de Affonso Ávila, também em 1967, pelo Centro de Estudos Mineiros, ligado à UFMG.

Em dois volumes, Ávila havia reproduzido em facsímile os livros *Triunfo Eucarístico* (1734) e *Áureo Trono Episcopal* (1749). Publicados em Lisboa, tiveram o objetivo de guardar a memória de dois grandes acontecimentos ocorridos no exato ano precedente ao de cada edição *princeps*. Em 1733 e 1748, esses grandes festejos sublinharam o esplendor aspirado pela sociedade mineradora, em Vila Rica de Ouro Preto e na antiga Vila do Ribeirão do Carmo, elevada em 1745 à nobre condição de Cidade de Mariana, a fim de se tornar sede do primeiro bispado de Minas

Gerais. A leitura que Ávila desenvolve sobre os dois monumentos bibliográficos e as festividades barrocas neles descritas instaurou uma nova percepção do fenômeno sociocultural ocorrido na Capitania das Minas.

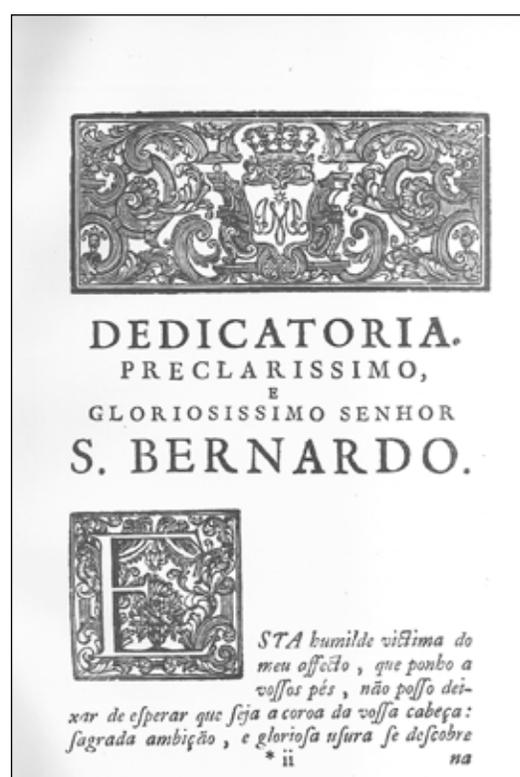
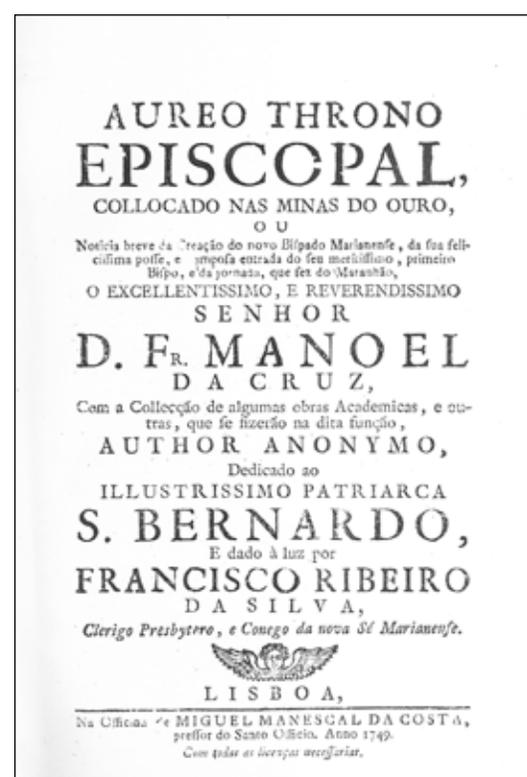
“Mais que esfera da opulência”, sintetizou o cronista do *Triunfo Eucarístico*, “Vila Rica é teatro da religião”. Ávila analisou o primado do barroco no comportamento individual e coletivo dos mineiros, que encenaram “a vida que passa” como “um espetáculo visual”, a serviço do regalo dos sentidos e do conforto do espírito. Nesses “brevíssimos momentos” do trânsito terreno, entre a prodigalidade das bateias e a ameaça da condenação eterna, o habitante do eldorado brasileiro ora se viu no éden, ora se sentiu às portas do inferno. Teatralizar suas crenças e devoções no rito barroco do devaneio foi uma forma de deleite e de escapismo, sustentáculo de eficaz estratégia de sobrevivência no pecado, com direito à remissão paga com muita reza e bastante ouro em barra perante o juízo divino.

A prevalência do lúdico na cultura mineira, enfatizando o poder da visualidade e o culto da sátira, permitiu que Affonso Ávila abrisse um novo caminho em sua produção poética. Henri Michaux, nome singular da poesia francesa do século XX, disse que “o poeta não faz aquilo que quiser; não é nem uma questão de vontade, nem de boa vontade. O poeta não é senhor em sua casa”. Quis assim evidenciar que o poeta “liberta o homem de uma atmosfera velha, desgastada, tornada má”, ao “trazer o fogo, o novo elã, a tomada de consciência da época”, independentemente de ideologias ou partidarismos. De modo admirável, Ávila encontrou, segundo o poeta e ensaísta Anelito de Oliveira, estudioso de sua obra, “a fórmula para a ‘participação’ política, imperativo da época, sem precisar sacrificar a liberdade perceptiva peculiar à poesia”. As redobras da matéria, por meio do desdobramento serial do poema iniciado com

a apropriação de um fragmento histórico, e as dobras da alma, que desejam seja o poema visto e ouvido, caracterizam a reinvenção do código poético de Ávila. Na linha do enfoque de Heidegger de Anelito de Oliveira, percebe-se a dinâmica desse movimento barroco na criação do poema que, ao instaurar o novo, atinge de cheio as angústias de seu tempo.

Em 1969, dois anos após os números do Suplemento Literário e de “Resíduos Seiscentistas”, Affonso Ávila publicou *Código de Minas*, cujos poemas resgatam e reciclam, de maneira inovadora e instigante, criativa e subversiva – palavra esta então dotada de estigma fatal –, sentenças, brocados, frases feitas, versos e signos visuais extraídos dos alfarrábios da “áurea idade da áurea terra” e dos chavões e cacoetes a que desde então se afeiçoara a “formosa província” do poeta Francisco Otaviano.

O Suplemento Literário foi o veículo que ofereceu suporte à irradiação do trabalho do ensaísta e poeta. Havia então a sedução do vanguardismo. O próprio Ávila, organizador da Semana Nacional de Poesia Concreta, em 1963, fora atraído pelo movimento concretista de São



Paulo, amigo dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari. O barroco veio oferecer-lhe a chave para abrir as portas de um novo tempo em sua poesia e mantê-la no rumo das vanguardas. Barroco que instigaria, igualmente, seus companheiros de revista “Tendência”, o romancista Rui Mourão e o ensaísta Fábio Lucas.

Desde o início do século XIX, a obra do Aleijadinho e os acervos das igrejas mineiras despertaram o interesse dos estrangeiros que por aqui passaram. Do francês Auguste Saint-Hilaire, em 1817, ao inglês Richard Francis Burton, em 1867, registraram-se em livro observações curiosas sobre as esculturas de um artista marcado por deficiências físicas, bem como a propósito da profusão ornamental dos templos. Por volta de 1790, um vereador de Mariana havia anotado, em linguagem erudita, suas atentas impressões sobre a singularidade da arte do Aleijadinho. Em 1858, Rodrigo José Ferreira Bretas publicou, em Ouro Preto, suas notas biográficas sobre Antônio Francisco Lisboa, tendo para tanto ouvido a velha parteira Joana Lopes, nora do artista. O texto de Bretas tornou-se a principal referência sobre o Aleijadinho. Nunca se desconheceu a riqueza extraordinária do século XVIII mineiro. No entanto, nas primeiras décadas do século XX, o período e seu legado pareciam distantes e, de certa forma, concluídos. O banquete antropofágico à mesa do primeiro modernismo tomou o Aleijadinho como “*pièce de résistance*”. Graças ao modernismo, aquele que era destacado com um grande artista, passou a ser tomado como o autor do primeiro gesto original da arte brasileira.

Caio Melo Franco, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Afonso Arinos de Melo Franco haviam se debruçado sobre a poesia de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antônio Gonzaga. Sérgio Buarque de Hollanda lançou uma antologia da poesia colonial. Eduardo Frieiro levantou as preciosidades da livraria do cônego inconfidente Luís Vieira da Silva. O português Rodrigues Lapa estudou profundamente a poesia do autor de “Marília de Dirceu”. Já o alemão-uruguaio Curt Lange dedicou-se à música do período e descobriu notável conjunto de partituras, hoje no acervo do Museu da Inconfidência. Em estudo famoso, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) buscou penetrar no âmago da personalidade do mineiro, enquanto Aires da Mata Machado Filho contou a história do antigo Tijuco, povoado de personagens assombrosos, como



a escrava e senhora Chica da Silva. E as artes plásticas atraíram numerosos especialistas.

O ex-conservador chefe do Louvre, Germain Bazin, e os historiadores da arte John Bury, inglês, e Robert Chester Smith, norte-americano, consagraram substanciosas e enriquecedoras análises às artes plásticas e à arquitetura do ciclo do ouro, destacando a contribuição singular de Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, à manifestação estética inaugural de uma criação genuinamente brasileira. O arquiteto Lúcio Costa e o primeiro diretor do IPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, escreveram sobre o Aleijadinho. Sylvio de Vasconcellos fez a biografia do mestre, por entre textos sobre urbanismo e arquitetura na Minas colonial. Lourival Gomes Machado acompanhou o restauro das esculturas de Congonhas.

Affonso Ávila teve o mérito de fundir todas as vertentes, ao buscar o contexto do texto. Partiu para uma interpretação inovadora do quadro sociocultural do século do ouro. Empalmou o território urbano, social, cultural, econômico, político, ético e estético de Minas Gerais, a fim de investigar, por sobre o estilo de arte, o estilo de vida que plasmou, sob o primado do barroco, a sociedade nascida da convergência de paulistas, sulistas (conforme assinala Nestor Goulart Reis, ao distinguir grupos que deambularam ao Sul de São Paulo em busca de ouro e correram para Minas), baianos, pernambucanos, fluminenses, africanos, índios e reinóis, sobretudo vindos massivamente do Norte de Portugal. Nesse cadinho, surgiu o mineiro que participou das festividades durante os nove dias do “Triunfo Eucarístico” e acompanhou as procissões que aclamaram a entrada do primeiro bispo para alcançar o “Áureo Trono”, louvado por sonetos acrósticos e personagens mitológicos conduzidos em carros alegóricos.

Assim como o historiador José Antonio Maravall focalizou a cidade seiscentista na Espanha, vendo-a como cena em que se representou o barroco enquanto estilo de vida, Ávila fez com que os narradores dos eventos de Vila Rica e Mariana desvelassem “el gran teatro del mundo”, de que fala Calderón de la Barca, transplantado para as montanhas auríferas dos sertões do Brasil. Nas encenações da festa barroca que assinou a reabertura da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, e nas festividades da chegada de Dom Frei Manuel da Cruz, em Mariana, codificaram-se os emblemas e estigmas da cultura do ouro, ressignificados por Ávila em prosa e poesia.

Quase meio século depois dos números do Suplemento, uma visão e uma compreensão do patrimônio cultural, da herança do Aleijadinho e do chamado Barroco Mineiro são muito mais nítidas e profundas do que aquelas que vigoravam até os anos de 1960. A expressão designativa do estilo do ciclo do ouro está sujeita aos mais variados questionamentos, seja pela prevalência do rococó na segunda metade do século XVIII, seja pelas sonoridades pré-clássicas da música do último quartel da centúria, seja pela poesia influenciada pela Arcádia Romana, em reação ao empolado barroquismo luso-hispânico. No entanto, é sob o rótulo de Barroco Mineiro que se impôs ao país e ao mundo o grande acervo colonial de Minas Gerais.

A Fundação de Arte de Ouro Preto, FAOP, foi criada em 1969; o IEPHA em 1971, e a Secretaria de Estado da Cultura, em 1983. O IPHAN se reorganizou em 1979 e o Ministério da Cultura instalou-se em 1985, sendo o IBRAM criado em 2009. O Museu Mineiro, previsto desde o início do século, foi finalmente inaugurado em 1981. Ouro Preto (1980), Diamantina (2001) e o Conjunto do Santuário e dos Passos da Paixão de Congonhas (1985) foram inscritos pela Unesco entre os monumentos mundiais. O Ministério Público Estadual passou a dispor de uma coordenadoria de procuradores do patrimônio cultural. Instituiu-se o Centro de Conservação e Restauração de Obras de Arte, CECOR, junto à Escola de Belas Artes da UFMG. Rica literatura historiográfica sobre o Setecentos foi publicada desde então, resultado das intensas atividades de historiadores e pesquisadores, dentro e fora do país. Historiadores da

arte como Miriam Ribeiro, que se doutorou em Louvain, Bélgica, apresentando tese sobre o Aleijadinho, e Adalgisa Arantes dedicaram-se à escultura, talha e pintura. Exposições, filmes, vídeos, documentários e catálogos divulgaram temas do Barroco Mineiro, no Brasil e no exterior, enquanto se multiplicaram as interpretações e gravações de composições musicais do período. Artistas plásticos se apropriaram do universo barroco em suas obras e instalações.

Iniciou-se agora o levantamento exaustivo da obra do Aleijadinho, por meio de comissão criada pelo IPHAN e IBRAM, resgatando meta dos primórdios da defesa do patrimônio, quando Rodrigo Melo Franco de Andrade a elegeu como prioridade, tendo contado com o concurso de Judith Martins e Lígia Martins da Costa, além dos arquitetos Lúcio Costa e Augusto Silva Telles. Sempre será insuficiente o que se fizer a respeito do acervo artístico e da memória do grande artista, porque parecem inesgotáveis os mananciais a serem ainda explorados, bem como as vertentes que se abrem a partir da contemplação de suas obras em arquitetura e escultura.

À frente da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, paralisados pela admiração, mas sem o radicalismo de Carlos Drummond de Andrade – “Não entrarei, Senhor, seu frontispício me basta” – tive o privilégio de ouvir o escritor francês Marc Fumaroli, presidente dos Amigos do Louvre, o arquiteto italiano Paolo Portoghesi, o escritor argentino Julio Cortázar, o poeta mexicano Octavio Paz e os historiadores da arte John Bury e Germain Bazin dizerem que estávamos diante de um patrimônio universal. Se compartilhamos com o mundo o gênio do Aleijadinho, é preciso redobramos o zelo com o seu legado, seja ao conservá-lo da forma que pede e merece, seja ao organizar e investigar documentos que venham iluminar cada vez mais intensamente sua leitura e fruição.

ANGELO OSWALDO DE ARAÚJO SANTOS

é mineiro de Belo Horizonte. Foi prefeito de Ouro Preto e, atualmente, é presidente do IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus).

Triunfo Eucarístico, uma festa barroca

AFFONSO ÁVILA

O primeiro documento de interesse literário a reportar as manifestações de estilo de vida barroco na sociedade mineradora do século

XVIII é o *Triunfo Eucarístico*, opúsculo publicado em Lisboa em 1734. Nele, Simão Ferreira Machado descreve as festividades que, no ano anterior, assinalaram a inauguração da nova matriz de Nossa Senhora do Pilar, mandada construir em Vila Rica pelos moradores do bairro Ouro Preto, e a solene transladação para esse templo da Eucaristia, provisoriamente depositada na igreja de Nossa Senhora do Rosário. Seu autor, que se declara "natural de Lisboa e morador nas Minas", mostra-se homem letrado, em quem não se escondem reminiscências de leitura e conhecimento denunciadores de uma razoável e generalizada informação. Na Prévia Alocutória, espécie de esforço histórico que antecede a descrição, preocupa-se Simão Ferreira Machado em situar os acontecimentos num contexto, português de religiosidade e de ação colonizadora. Associando a expansão colonial de seu país à predestinação catequética que os portugueses se atribuem como fator da própria nacionalidade – a visão mística em que Afonso Henriques teria recebido de Cristo a missão de redimir pela fé os povos bárbaros –, ele não foge, todavia, ao imperativo de justapor à determinante religiosa da presença lusa na América o motor não menos



ponderável da ambição econômica. Aliás, nesse ponto Simão Ferreira Machado se inscreve na linha de exaltação do mito edênico própria da crônica brasileira no período colonial, pois a realidade da terra parecerá, a ele, como a tantos outros autores, uma "visão do paraíso": "*porque os Portuguezes vendo a saudavel temperança dos ares, a immudavel fertilidade a frescura dos campos, como de contínua Primavera, em humas partes fundáráo povoaçoes, em outras dividirão por dilatados campos. Tal he a grandeza, e taõ ampla a esfera destas regioens, que sendo a cobiça do coração humano difficil, ou impossivel de contentar, e nesta parte os Portuguezes sobre todas as naçoens, acháraõ terras, em que constituirão propriedade nos limites, que quizeirão para o domínio, e cultura; e superabundão ainda remotos, e incognitos paizes*" (p. 10-11). O entusiasmo do cronista diante dessa imagem paradisíaca adquire mesmo certo acento profético, ao afirmar que da crescente expansão das conquistas portuguesas na América resultará "*terreno capacissimo para a huma dilatada Monarquia*" (p.13). E a descoberta do ouro será interpretada não como um acaso ou resultado natural da pesquisa do homem, mas como designo da providência divina, recompensa da "*Fé, que ensina, serem dadiva de Deos as riquezas e todos os bens temporaes*" (p.14). Essa subordinação dos negócios terrenos a uma instancia sobrenatural, atitude típica da mentalidade seiscentista preponderante naqueles primórdios da sociedade mineradora, é que explicará igualmente para o autor do *Triunfo Eucarístico* o perturbador achado das minas de diamante, evento inesperado de que foi contemporâneo e talvez testemunha. A magnificência do culto religioso seria, para os mineradores assim generosamente contemplados com o favor da divindade, não apenas uma forma exterior do esplendor ritual católico, tão comum á época, mas ainda a ostensiva manifestação do íntimo grato sentimento de uma população privilegiada pela "opulência das riquezas". E em meio aos "*homens de mayor comercio cujo trafego, e importancia excede sem compração o mayor dos mayores homens de Portugal*" (p.24), um magnata houve, cujo nome se conservou piedosamente anônimo, a quem se deveu,

segundo Simão Ferreira machado, a iniciativa da promoção, com "geral dispêndio", do "*acto de mayor grandeza*" (p. 29 e 122) descrito no *Triunfo Eucarístico*.

Analisando o estilo cultural barroco, Richard Alewyn salientou como seus aspectos mais típicos, as festas e diversões públicas – óperas, espetáculos, festivais – em que se comprazia a vida social seiscentista (1). Por sua vez, observa Werner Weibach que a Companhia de Jesus, no seu ministério contra-reformista, empregou eficazmente como meios de propaganda "a satisfação do gosto e da suntuosidade" e que nas "festividades religiosas da Ordem se desenvolvia um magnífico fausto com todo gênero de ostentação" (2). Entre essas festividades, ganhavam especial relevo as procissões, que ensejavam à igreja uma fulgurante demonstração de prestígio temporal e aos fiéis a expressão de um certo desprendimento pelos bens e riquezas, prodigamente ofertados para maior brilho de tais solenidades religiosas. Helmut Hatzfeld chama a atenção para a presença da festa sagrada ou profana nos principais autores barrocos, elemento que em suas obras se funde a própria estrutura pictórica e visual do maravilhoso. O episódio da procissão do Monte das Oliveiras, descrito por Torquato Tasso no canto XI da *Jerusalém Libertada*, é interpretado por aquele romanista como exemplo de *ostentatio barroca*, recurso de prodigioso efeito de que lançam Mao Godofredo e seus cavaleiros para assombro dos pagãos, impactados pela *pompe sacre* (3). Quando ao tema da Eucaristia, que será o mesmo da festividade mineira de 1733, anota Angel Valbuena Prat, com relação aos autores sacramentais de Calderón de La Barca: "*Las fiestas Del Corpus eran la gran afirmación de la fe católica: la exaltación del dogma de la Transustanciación, frente a las negaciones o atenuaciones de la Reforma*" (4).

Estamos, assim, em condições de compreender melhor em suas motivações a promoção dos habitantes de Vila Rica, na maioria portugueses de compleição mística e psicológica residuariamente barroca, transplantadores a esta parte do Brasil de uma comportamento devoto já inato na alma ibérica, mas a que o espírito de contra-reforma imprimiu um sentido de mais

viva e colorida exterioridade. Embora àquela altura da história da capitania a arte religiosa apresentasse ainda o caráter de monumentalidade que o conjunto de igrejas iria adquirir na segunda metade do século, através do trabalho muitas em equipe de talentosos mestres-de-obras e artesãos excepcionais, Simão Ferreira Machado fala com entusiasmo dos "faustos dos Templos" e da "preciosidade dos Altares", para esclarecer que "*Vila Rica, mais que esfera da opulencia, he teatro da Religião*" (p.27).

Nada, portanto, de estranhar que ali se emprestasse singular importância a solenidade de consagração da nova matriz, fato a que a necessária transladação da Eucaristia acrescentaria mais transcendente significado. Ademais, atingiam as Minas seu fastígio econômico, elevado o índice de produção do ouro e anunciados a cada momento novos descobertos de diamante. O *Triunfo Eucarístico* evidencia, sem dúvida, o estado de euforia da sociedade mineradora, que se faz expandir através de uma festa mais de regozijo dos sentidos, que propriamente de comprazimento espiritual. A igreja vê também a oportunidade de afirmar a sua hierarquia colonizadora de Minas, realizando, quinze anos antes da instalação do primeiro bispado, verdadeira demonstração do poderio temporal e domínio religioso. Ao numeroso cortejo de sacerdotes, variada e ricamente paramentados, assinalando com a sua presença a força diretora da igreja, soma-se o séquito das irmandades, que se sucedem num desfile competitivo de preeminência social de recursos de organização. A religião e o rei, entidades todo-poderosas sobre que repousa estrutura colonial, exibem a firmeza de sua aliança (talvez o ideal barroco "dum Estado cristão" de que fala Otto Maria Carpeaux) (5), integrados no rito piedoso-formal da procissão o delegado real, governador Conde das Galvêas, e as tropas militares aquarteladas em vila Rica.

Mais que em seu significado religioso, Simão Ferreira Machado detém-se na descrição por menorizada dos elementos de composição coreográfica da festa ouropretana.

Nenhum detalhe parece ter escapado do autor de *Triunfo eucarístico*, atendo a fusão expressivamente barroca das sugestões místicas e



profanas, minucioso no relato dos trajes e alegorias, sensível a variedade dos efeitos visuais e sonoros das danças e músicas. Cerca de um mês antes da data aprazada para a consagração do novo templo, arautos mascarados saíam à rua para anunciar o próximo e importante acontecimento. Bandeiras coloridas, estampando a imagem de Nossa Senhora do Rosário e a custódia do sacramento, foram, a seguir, expostas à veneração pública, até que, no dia dedicado à Ascensão, começassem efetivamente as comemorações: *"Servirão à festividade deste dia muitas danças, e mascaras ricamente vestidas ; e*

continuarão aos olhos sempre vario, e agradável espectáculo, ordinariamente de dia; aos ouvidos sonora, e contenciosa armonia de musicas, principalmente de noite, até vinte e quatro de Mayo, dia da Trasladação" (p.39-40). A ornamentação e iluminação da vila revivem motivos tipicamente barrocos, com a montagem decorativa de cenários festivos, à maneira dos presentes na obra de Góngora ou Cervantes, enquanto as sucessivas noites de luminárias dão ao ambiente uma atmosfera de "ensueño". Estabelece-se, nos desfiles descritos e que precedem a procissão de 24 de maio, uma conotação de feérie

coreográfica como moderno carnaval carioca, pela profusão do colorido e pelo movimento e monumentalidade dos quadros. Há na concepção de coreografia, tal como a relata Simão Ferreira Machado, qualquer coisa que a aproximava, guardadas as devidas proporções, do espetáculo cinemascópico ou do balé de nossos dias. Depreende-se da coordenação das danças (de turcos e cristãos, de romeiros, de músicos), dos carros triunfais, das figuras alegóricas e das representações mitológico-cristãs a existência de uma direção que sabia jogar com recursos e efeitos de ritmo e contraste, inclusive



elementos de surpresa: "se dilatava outra vistosa dança, composta de músicos, em cujas figuras era o ornato todo tellas, e preciosas sedas de ouro, e prata: pertenciaõ-lhe dous carros de madeira singular pintura; hum menor, que levava patente aos olhos duma serpente; outro mayor, de artificio elevado em abobada, que ocultava hum Cavalleiro: este, abrindo-se a abobada, sahio de repente, e já montado, a cabeça da serpente". Como se vê, a encenação impregnava-se de requinte, acrescido pela exuberância dos adornos de ouro, prata, diamantes, pedraria, sedas, plumas, tanto na indumentária dos figurantes, quanto nas suas montarias ou demais peças e componentes do espetáculo. Após o desfile alegórico dos ventos, planetas, ninfas, pajens, etc., surgiria, culminante, a figura da nova igreja matriz, também ela guarnecida do mesmo aparato ornamental, e Simão Ferreira Machado assim justifica, dentro aliás da filosofia religiosa do barroco, essa fusão de elementos católicos e pagãos: "Todas estas majestosas figuras dos Planetas pela memória da Divindade, que nelles adorava o fingimento da antiga Idolatria, eraõ glorioso triunfo do Eucharistico Sacramento; que como no feliz seculo da Redempção humana foy alcançado pelo senhor Sacramentado; se via agora na memoria, e figura renovado para estimulo da publica veneração desta Christandade, e mayor gloria do mesmo Senhor" (p.90).

A multiplicidade dos recursos cenográficos e a pompa coreográfica e a pompa coreográfica dos cortejos e danças são complementados, na descrição de Simão Ferreira Machado, pela diversidade dos instrumentos e arranjos de música marcial e profana. O número de conjuntos e solistas por ele referido leva a crer que a sociedade mineradora já possuísse, a meio de seu segundo quartel de vida urbana, a base se gosto musical capaz de propiciar a posterior criação de um estilo culto autônomo dentro das características da composição barroca, devendo-se notar que música coral religiosa era já também cultivada, tendo atuado dois coros na missa cantada de despedida da Eucaristia as Igreja do Rosário e na que marcou a consagração da nova matriz. Interessante observar, por outro lado, que os ritmos profano e marcial confundiam-se, como as alegorias mitológicas,

aos símbolos e motivos sagrados, numa correlação com certas manifestações de natureza místico-pagãs de nossa musica popular, contatadas ainda hoje em crenças ou danças de fundo primitivo. Entre negros tocando charamelas, caixas de guerra, pífanos, trombetas, aparecia, por exemplo, um exímio figurante alemão "rompendo com sonoras vozes de hum clarim o silencioso dos ares" (p.57), enquanto os fiéis piedosamente carregavam estandartes ou imagens religiosas. E após seguidas alusões aos grupos de "músicos de suaves vozes, e vários instrumentos", é assim que Simão Ferreira Machado descreve a curiosa combinação musical que abriu o desfile das irmandades e seus santos padroeiros: "Precedia a todas hum gaitero, que por singular fabrica do instrumento, e boa agilidade da arte fazia huma agradável consonância. Vestia à Castelhana de seda encarnada; e por hum lado o seguia hum moleque vestido da mesma seda tocando hum tambor. / Mais atraz distancia de dous passos vinhaõ quatro negros cobertos de chapeos agaloados de prata com plumas brancas; vestidos todos de berne tocando trombetas, de que pendiaõ estandartes de seda branca com huma custodia pintada" (p. 95-96).

Num festival como esse, em que o gáudio dos sentidos sobrelevava aos motivos de ordem religiosa, não poderia faltar a música sentimental, tão do gosto ibérico. "Em todas as noites destes dias", escreve o nosso cronista, "se continuáraõ ao mesmo Senhor (o governador Conde das Galvêas) excellentes serenatas de boas musicas, e bem vestidas figuras" (p.120) Trata-se, evidentemente, de uma seresta à moda arlequinial, interpretada por cantores travestidos, uma tradição importada do velho teatro burlesco-musical italiano. Mas é esta, quem sabe, a primeira referência às serenatas nesta parte da colônia, costume que se fixaria na sociedade mineradora, concorrendo ao mesmo tempo para a definição de um estilo brasileiro de musica popular caracterizado pela temática de teor romântico e pelo tom langoroso da melodia. Parece-nos, igualmente, ser o Triunfo Eucarístico o primeiro documento a registrar a introdução da arte teatral nas Minas, quando fala (p. 117-118) da representação cênica então levada a efeito em Vila Rica: "O *Tablado*

das comédias se faz junto da Igreja custoso na fabrica, no ornato, na apparencia de vários bastidores, virão-se nelle insignes representantes, e gravissimas figuras: foraõ as comédias: El Secreto a vozes: El príncipe prodigioso: El amo criado". Cavalhadas, touradas e uma artificiosa exibição pirotécnica completaram a série de espetáculos e solenidades, em cujo projeto total devem ter colaborado valiosamente os padres José de Andrade e Moraes e Diogo Soares, duas interessantes personagens da crônica eclesiástica dos primórdios de Minas, ambas referidas e encomiadas por Simão Ferreira Machado. Ao primeiro, orador sacro e espécie de modesto discípulo de Antônio Vieira, vamos reencontrar e, 1748 presidindo a academia Áureo Trono. O outro era cartógrafo jesuíta companheiro do italiano Capassi, como este contratado por Dom João V para os trabalhos de levantamento de um Atlas do Brasil.

(De *Resíduos seiscentistas em Minas*)

Notas:

- (1) Cit. Helmuth Hatzfeld. **Estudios sobre El barroco**. Madrid. Editorial Gredos, 1964, p.423
- (2) Werner welsbach. **El Barroco Arte de la Contrarreforma**, Madrid, Espasa – Calpe S. A.. 1948, p. 67.
- (3) Helmut Hatzfeld. **ob. Eit.** p. 173
- (4) Angel Valbuena Prat, Prólogo aos **Autos Sacramentales de Calderón de la Barca**, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1951 p. XXIX.
- (5) Otto Maria Carpeaux, **Origens e fins**, Rio de Janeiro, Livraria da casa do Estudante do Brasil, 1943, p.386.

Ataíde

e São Francisco de Assis

FREDERICO MORAIS

No que toca à sua formação religiosa, é voz corrente que Ataíde costumava retratar-se na figura de São Francisco de Assis. A tradição, ao que parece, foi primeiramente aceita por Diogo de Vasconcellos que, em *A arte em Ouro Preto*, pg. 50, diz: "Demais, esse pintor tomava o filho como modelo vivo para os anjos em todas as posições; e tomava a si mesmo para São Francisco de Assis. Aqui e em Mariana foi invariável nesse procedimento".

Claro, não existem documentos a provar as duas afirmações de Diogo de Vasconcellos, tampouco a de que sua companheira tenha servido de modelo para os tetos de Ouro Preto e Ouro Branco. Tendo sido irmão Franciscano, Ataíde vestiu certamente em procissões, nas cerimônias fúnebres, etc.; o hábito da ordem, a que era obrigado. Vestir o hábito ou retratar-se vestido nos seus painéis, a distância não parece grande. Contudo, aceitando-se a afirmação do historiador mineiro, haveria necessidade de descobrir-se as razões mais particulares que levariam Ataíde a buscar essa identificação com O santo. Existiriam razões pessoais, ou se trata, novamente, da manutenção de uma tradição da pintura, qual seja a de certos pintores que se autoretratam nos personagens de suas telas? O problema não é de fácil solução. Miguel Ângelo, Rafael, Murilo eram irmãos franciscanos, e não se auto-retrataram em São Francisco. Tampouco, ao que parece, preocuparam-se em representar temas franciscanos, ou, como os dois últimos, apenas o fizeram indiretamente: a representação da Virgem e da criança, uma herança do espírito franciscano na arte. E Aleijadinho também era franciscano e não esculpiu São Francisco.

Mas existiriam alguns pontos comuns entre o espírito franciscano (e suas repercussões na pintura universal) e a obra e ou a vida de Ataíde? Vejamos certas "coincidências" entre a vida de São Francisco e a de Ataíde. Quando São Francisco nasceu (1182), as comunas italianas viviam em crise permanente e era forte o sentimento de nacionalidade. Época de Henrique IV, do Papa Gregório VII, de Frederico Barba Roxa. Nasceu durante a pequena trégua na questão entre o sacerdócio e o Império. Época das cruzadas. A ordem franciscana foi fundada quando teve início a cruzada dos Albigenses, que se caracterizou pela violência. "O mundo que acolheu Francisco — afirma Ivan Gobry, em *São Francisco de Assis e o Espírito Francisco* (Agir, 55) — era um mundo de felonias, do lucro e da violência". Antes da conversão, Francisco, filho de um rico

comerciante, era poeta, "apaixonado pelas canções de gesta e romances de cavalaria, importados do além-montes. Amava os poemas galantes ditos pelos trovadores de Languedoc e da Provença". Certamente, acompanhou seu pai em viagens de negócios, visitando as cortes de Florença e Lombardia. "Culto, afável e de boa aparência, sabia conquistar as simpatias... colocando-se à frente da juventude de Assis, formada de filhos de homens ricos, que passava o tempo em banquetes e cortejos". Seu duplo ideal de então era ser jogral e cavaleiro. Depois de convertido, era chamado o «cavaleiro de Deus». Sua vida, mesmo depois do encontro com o leproso, cuja mão beijou, está permeada de lances românticos e galantes, como o rapto de Clara (depois fundadora da Ordem das "damas pobres"), e de suas irmãs, suas duas tentativas fracassadas de martirizar-se na Síria e no Marrocos, sua viagem ao Egito, seu encontro com os cruzados em Damietta, onde se revolta contra a carnificina e pilhagem dos soldados, as atitudes anárquicas e cômicas que caracterizam sua pregação que acabariam por alcunhá-lo de "jongleur de Dieu". Contra os eruditos e teólogos, preferindo os simples e os mansos, defendendo uma ação comunitária paralelamente à solidão, São Francisco e seus êmulos reformaram profundamente a estrutura da Igreja, revisaram o Novo Testamento, destacando nele sobretudo suas passagens mais poéticas. Foi o franciscanismo que introduziu certos hábitos, hoje tradições sólidas do ritual católico: o presépio de Natal, a Via Sacra, o Ângelus. Tendo por móvel a imitação de Cristo, e dando ênfase a Eucaristia ("a encarnação e o mistério-chave do cristianismo para os franciscanos" - Ivan Gobry), o espírito franciscano pode ser caracterizado por estes aspectos: espontaneidade, infância (pureza, dizia-se que São Francisco tinha alma de criança), anti-intelectualismo (Egídio, um dos principais companheiros de São Francisco, de origem camponesa, dizia: "mais pode amar o bom Deus uma velha do que um sábio teólogo"), valorizando a intuição; desprendimento ou pobreza (que era individual e coletiva: dos conventos); alegria ("alegria espiritual interior e exterior"), espírito cósmico (natureza: animais, plantas, tratados por São Francisco como irmãos. São Boaventura, uma das maiores figuras do movimento, achava na "criação sensível o primeiro degrau que permite ao homem subir para Deus"). Ora, é conhecida a influência que esse espírito franciscano teve sobre a pintura italiana ao Duocento e do Trecento, mais particularmente sobre a escola sienesa, últimas das reações anti-bizantinas e prenúncio do



individualismo renascentista. A este respeito, diz, o crítico Roger Fry, em estudo sobre Giotto, incluído no volume *Visão e Desenho* (Ed. Nueva Vision, 59j): "Quando se estuda a arte cristã primitiva, encontram-se múltiplas provas de que o nascimento do cristianismo não exerceu nenhuma influência nova e vivificante sobre seu desenvolvimento; mas se se afirmar que o movimento franciscano determinou o grande impulso da arte italiana, isso já é mais difícil de refutar". Fry destaca como chave do ensinamento franciscano a espontaneidade, e o destaque que deram a certas passagens poéticas do Novo Testamento, que reescreveram, como a relação entre a virgem e o filho, tema principal do conjunto. Do Duocento ao barroco, a expressão desse tema é uma constante na arte. Mas é a própria vida de São Francisco, plena de narrações poéticas e sugestões plásticas, que vai ser contada pelos primitivos italianos ou pré-renascentistas, entre outros Berlinghieri, Cavallini, Cimabue, Arezzo, no Duocento, Giotto, no séc. 13; antes e depois por Tadeo Gaddi, Benozzo Gozzoli, Gentile de Fabriano, Anzano, Cavazzoia, Giovai di Paolo e outros. São Francisco, a que o apóstata Renan se refere como "o único cristão perfeito depois de Jesus", "ápice do pensamento medieval», para Taine, e «um dos maiores sábios do mundo" (Ghandi), continua despertando o interesse dos pintores mesmo nos dias atuais, inclusive do nosso Portinari. Mas, desde o princípio, o mais perfeito intérprete do espírito franciscano foi Giotto, e justamente por isso libertou a pintura italiana do formalismo bizantino. Empolgado pelo espírito franciscano, vai introduzir na parte ocidental o diálogo, transformá-la numa espécie de catecismo popular. Fez da sua pintura, segundo a expressão Doclésio Régis de Campos uma "bíblia pauperum". Durante mil anos, a arte bizantina impôs a arte europeia um sentido de rigidez absoluta, espírito abstrato, formal, um modo hierático de figuração, cores escuras e pesadas, rígida bidimensionalidade e verticalismo, tudo isso correspondendo a uma visão ascética do mundo, a um cristianismo fortemente influenciado pelo espírito oriental, que não exigia do fiel senão respeito absoluto às suas leis sagradas e imutáveis. Uma arte que evitava o diálogo e que impunha uma certa distância, a admiração mais que o contato. Giotto latiniza a arte greco-ortodoxa dos bizantinos, deixando penetrar na sua pintura um sopro humano, o bafo franciscano de vida e de humanidade; espontaneidade, alegria, pureza, naturalidade, anti-intelectualismo, poesia e espírito cósmico, todas aquelas qualidades do franciscanismo.

Dito tudo isto, é possível caracterizar Ataíde como um representante do espírito franciscano. Ataíde e Francisco (antes da conversão) tinham algo em comum: afáveis, galantes, envolvidos pelo espírito militar, viviam o mesmo clima de afirmação de nacionalidade e de tensões religiosas e espirituais (em Minas, provocada pela exploração aurífera). Ataíde, como vimos, era irmão franciscano em Ouro Preto e Mariana. Suas obras principais estão nos tetos da nave, da capelamor e da sacristia dessas duas igrejas, e também nas matrizes de Santo Antônio, de Santa Bárbara e Ouro Branco. Ora, Santo Antônio de Pádua, reconhecido pela sua erudição e dotes oratórios, foi o mais importante pregador franciscano. Foi chamado "o martelo dos hereges". Na São Francisco de Mariana, Ataíde pinta duas vezes o santo na sua solidão do Monte

Alverne e novamente em painéis isolados, nem deles recebendo as chagas. Na capela franciscana de Ouro Preto, representa N. S. dos Anjos, ou da Porciúncula. Pintou quadros da Via Sacra: dois estão na igreja de São Miguel e Almas, em Ouro Preto, dois no Museu da Inconfidência, enquanto uma de suas obras mais famosas é a Santa Ceia, que se encontra no refeitório do Caraça. Encarnou os Passos, em Congonhas. Em Santa Bárbara e em Santana do Morro do Chapéu vê-se novamente a representação da Via Sacra: ressurreição de Cristo, na primeira cidade, na capela-mor, na segunda, no corpo da nave. Como se vê, a parcela principal e mais significativa da obra de Ataíde está dentro de uma temática ou orientação franciscana. Mas teria Ataíde consciência disso? O fato de pintar, por exemplo, a Via Sacra, não indica, absolutamente, uma atitude coerente a esse respeito. Mas se houve realmente uma intenção de autorretratar-se em São Francisco, o problema muda de sentido. Contudo, a representação ataidiana do santo coincide mais com os pintores do Duocento italiano e menos com Giotto, o melhor intérprete do espírito franciscano. Enquanto este mostra a "ação" de São Francisco: entrega do manto ao pobre, seu encontro com o Sultão do Egito, diante de Deus como os serafins, despedindo-se de Clara e suas irmãs, na sua pregação, etc., Ataíde, como Cimabue, Cavallini, Gentile de Fabriano, mostra o santo em seus momentos mais dramáticos: recebendo os estigmas, no Alverne, com os instrumentos de padecimento; ou o santo só, rosto magro, sofrido, pálido, barba grande, esquelético. Dramatizou a vida do santo de Assis, enquanto Giotto procurou sobretudo o conteúdo poético de sua catequese. Ataíde, pelo contrário, mostra São Francisco na sua solidão, na sua dor, rosto escovado, olhando para o alto, absorto em seu diálogo místico, em sua ascese. A representação franciscana em Ataíde é possivelmente o lado magro de sua pintura e de seu espírito. A este respeito, observe-se, por exemplo, a predominância de linhas mais angulosas e recortadas, o uso de cores terrosas, mais pesadas e sombrias, as deformações de sentido expressionista, a ênfase dada à vertical e à diagonal na composição quando se trata da representação isolada do santo. A própria natureza está ausente, ou quase. Mas há um momento de alegria, de festa, de exaltação e de otimismo na representação ataidiana do espírito franciscano. Trata-se do teto da São Francisco de Assis de Ouro Preto. Aqui tudo vibra: as cores claras e contrastantes, as linhas curvas e dinâmicas, é todo um «mundo de ilusão» que se cria com a ajuda de perspectivas fugidias, uma arquitetura irreal, tufos de nuvens, dezenas de anjinhos, um céu que se afasta e se aproxima em função da luz externa que banha tudo numa claridade extraordinária, como se fosse um salão de festas. Haveria aqui alguma contradição? Não cremos. O espírito franciscano apresenta estes dois aspectos contraditórios, assim como a vida do santo e da ordem, cuja vida espiritual encontra a maior "liberdade de expressão", no dizer de Ivan Gobry.

FREDERICO MORAIS

mineiro de Belo Horizonte há anos radicado no Rio de Janeiro, é crítico de arte.

A formação barroca de Cláudio Manoel da Costa

ANTONIO CANDIDO

ORBAS
D'E
CLAUDIO
MANOEL DA COSTA,
Arcade Ultramarino, chamado
GLAUCESTE SATURNIO,
OFFERECIDAS

AO
ILL. E EX. S^{mo} N^{ro}.
D. JOZE LUIZ DE MENEZES
ABRANCHES CASTELLO-BRANCO,
Conde de Valladares, Commendador das Comen-
dadas de S. Joao da Castanheira, S. Juliao de
Monte-negro, S. Maria de Visde, e S. Maria
de Locores, da Ordem de Christo, Governador,
e Capitao General da Capitania das
Minas Geraes; &c. &c. &c.

COIMBRA:
Na Officina de Luiz Secco Ferreira!

M.DCC.LXVIII.
Com licença da Real Mesa Censoria,

Digamos desde já que em Cláudio se corporifica o movimento estético da Arcádia no que tem de profundo, pois tendo partido do Cultismo, chega ao neo-clássico por uma recuperação do Quinhentismo português.

Estudante em Coimbra, foi contemporâneo de Diniz, Negrão, Gomes de Carvalho, Garção, os reformadores literários. Quando porem se definiu realmente a teoria da reforma, estava de volta ao Brasil (1753 a 1754), nem fez parte da sociedade que a promoveu (1756). A formação que levou da pátria e reforçou inicialmente em Portugal foi portanto barroca; de todos os poetas novos é o que maior liame conservou com a tradição. No entanto, a sua sensibilidade deve ter-lhe apontado desde logo (como aos citados colegas) a inviabilidade do estilo culto, já esgotado em Portugal pelos desmandos do mau gosto, para exprimir o espírito do século e as novas concepções. Daí um esforço pessoal de superação, paralelo ao do grupo da Arcádia Lusitana, que o levou à sólida base da literatura portuguesa moderna: o século XVI. Quis todavia ir adiante e ser plenamente homem do tempo, procurando a simplicidade didática e o interesse pela verdade humana contemporânea, no que talvez tenham influído os desenvolvimentos da Arcádia, embora, do Brasil, tivesse pouca oportunidade de familiarizar-se com eles. O que todavia parece verossímil é que ele foi, não caudatário, mas co-autor da transformação do gosto, embora de modo independente e mais conservador.

A leitura da sua obra mostra porém que no segundo momento da sua evolução literária foi que se encontrou plenamente, ao encontrar os modelos quinhentistas. Estes traziam em si, ao mesmo tempo, germens de cultismo e de fresca espontaneidade popularesca, em que de certo modo se prefigura muito dos períodos posteriores, de tal forma aquele grande século é expressão completa do pensamento e da sensibilidade portuguesa. Assim, ao apoiar-se nele, Cláudio encontrou a possibilidade de manter muito da sua vocação cultista, encontrando ao mesmo tempo a medida que a conteve em limites compatíveis com a repulsa ao desbragado Culteranismo de decadência. No soneto, pode exprimir o jogo intelectual que prezava, e cabia perfeitamente na linha desta forma poética, forjada nos moldes da dialética medieval e a seguir enriquecida com a exuberância formal do Renascimento. Nele, pode ainda vazar o amor pela imagem peregrina, a rima sonora e a metáfora, herdadas do barroco: pois assim como o equilíbrio quinhentista de Camões ou Diogo Bernardes deslizou insensivelmente para o Cultismo, quase como para um complemento natural, ele pode remontar deste aquele sem perder as opulências de conceito e imagem aprendidas em Quevedo e Góngora. Nos sonetos se encontra pois, de modo geral, a sua mais alta realização, e não constitui novidade escrever que é dos maiores cultores desta forma em nossa língua.

O que neles chama desde logo atenção é a frequência de alguns temas, parecendo exprimir constantes pessoais. Bom número versa o do amante infeliz, que das altitudes da *Vita Nuova* ou do *Canzoniere*, onde se sublima em contemplação espiritual; dos admiráveis poemas de Camões,

onde punge mais viva a “malinconiosa carne”, - vem dar no Cultismo em orgia de negaceios retóricos para terminar, com os árcades, em sociável e comedida nostalgia. Nos de Cláudio há um pouco de tudo isso, mas a sua diretriz mental sobressai nas séries em que ordena determinado aspecto do tema. Assim, os de números XVI, XXI, XXII, XLIV, LV, LXVI, LXVIII, LXXIV se articulam com a écloga VII para traçar o roteiro da pena amorosa e morte do pastor Figo, que aparece aqui substantivado, a partir do qualificativo do Mirtilo, de Guarini. Os de número XXXIX, XLVIII, LXX, parafraseiam o admirável *Horas breves do meu contentamento*, citado por Gracián como exemplo excelso de conceito e agudeza, antes atribuído a Camões, hoje a Diogo Bernardes.

Outro tema, já referido, é o do contraste rústico-civilizado (por exemplo, os números XIV, LXII, LXIII), que exprime a condição de brasileiro e dá lugar a jóias como esta, onde alça em imagens admiráveis, dentro da mais nobre harmonia, a força nova da sua capitania de torrentes e socavões de ouro:

*Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado,
Porque vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:
Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês Ninfa cantar, pastar o gado,
Na tarde clara do calmoso estilo.*

*Turvo banhado as pálidas areias,
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreias.
Que de seus raios o Planeta louro,
Enriquecendo o influxo em tuas veias,
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.
(Son. II)*

Aos dois temas citados prende-se o que centraliza outros sonetos, por exemplo VI, VII, VIII, que formam um trio sobre a tristeza da mudança das coisas em relação aos estados do sentimento.

Apesar da majestosa calma que dá tanta dignidade e contensão ao seu verso, é inexato dizer que ele não vibra. A disciplina formal apenas disfarça um subsolo emotivo mais rico do que se poderia pensar, tendendo por vezes a certo dilaceramento dramático, como se pode ver no soneto XVIII, onde perpassa um arrepio de negrume e pesadelo:

*Aquela cinta azul, que o Céu estende
À nossa Mao esquerda; aquele grito,
Com que esta toda a noite o corpo aflito
Dizendo um não se que, que não se entende;*

*Levantar-me de um sonho, quando atende
O meu ouvido um misero conflito,
A tempo que um voraz lobo maldito
A minha ovelha mais mimosa ofende;*

*Encontrar a dormir tão preguiçoso
Melampo, o meu fiel, que na manada
Sempre desperto esta, sempre ansioso;*

*Ah! Queira Deus que minta a sorte irada:
Mas de tão triste agouro cuidadoso
Só me lembro de Nize, e de mais nada.*

A cada passo, vamos encontrando preciosismos que denotam pendor para os aspectos amaneirados do Quinhentismo, e marca dos seiscen-
tistas espanhóis:

*Nesta ardente estação, de fino amante
Dando mostras, Dalizo atravessava
O campo todo em busca de Violante.*

*Seu descuido em seu fogo desculpava;
Que mal feria o Sol tão penetrante,
Onde maior incêndio a alma abrasava.
(Son. XII)*

*As lágrimas a penha enternecida
Um rio fecundou, donde manava
D'ânsia mortal a copia derretida.*

*A natureza em ambos se mudava;
Abalava-se a penha comovida,
Fido estátua de dor se congelava.
(Son. XXII)*

*Vinde, olhos belos, vinde; sem fim trazendo
Do rosto de meu bem as prendas belas,
Daí alívios ao mal, que estou gemendo;*

*Mas ah! Delírio meu que me atropelas!
Os olhos que eu cuidei, que estava vendo,
Eram (quem crera tal!) duas estrelas.
(Son. XXXII)*

Nas éclo-
gas, odes, e outras pelas, aparece, quase tiranicamente, um sinal de impregnação gongorina que ocorre na maioria das estrofes do “Epicédio” a Frei Gaspar da Encarnação, a mais seguramente antiga das suas peças conhecidas (1752 ou 1753):

*Pagou por feudo, tributou por culto
(Epicédio).*

*O triste caso, o infeliz sucesso
(Ecl. VII)*

*O tempo veste, a sombra disfigura.
(Ecl. IX)*

*Ao bosque escuro, ao fúnebre arvoredos.
(Ecl. XIV)*

Nunca abandonou também de todo o hipérbato, recurso culterano por excelência, utilizado por Góngora com admirável sentido expressivo e banido pelos árcades:

*Formando um transparente
Na verde relva resplendor luzente.
(Ecl. XVI)*

Hoje, quando a poesia moderna manifesta tanta inclinação para o amaneiramento, e portanto fomos levados a rever em sentido favorável o espírito cultista, não podemos deixar de sentir que os cultismos de Cláudio constituem força. Nem tampouco depreciar a circunstância de que o retorno à pátria, segregando-o do foco de renovação, lhe permitiu definir posição de equilíbrio entre as duas tendências – tornando-o um neoquinhentista no melhor sentido.

A referida “imaginação da pedra” nos permite entrever outros aspectos da sua impregnação barroca. Vimos que ela exprime vivências profundas, ligadas ao meio natal, e sabemos que o rochedo e a caverna fascinaram o Culteranismo, talvez pela irregularidade poderosa com que representam movimentos plásticos. Em Cláudio, a sua ocorrência mostra como a sensibilidade buscava certas constantes barrocas, por tropismo e pela eloqüência com que, opostas ao sentimento, podiam exprimir uma daquelas fortes antíteses que lhe eram caras.

Para compreender até que ponto elas contribuía para enriquecer a sua obra, nada melhor do que pesquisar nela o tema do Polifemo.

Pode-se qualificar de essencialmente barroca, pela desmedida contorção psicológica da situação, a história do ciclope enamorado de uma ninfa. Por isso mesmo, abandonaram-na com livre fantasia Marino e Góngora, dando-lhe este uma altitude rara de obra-prima. Da sua versão, e da de Metastásio – que lhe dedicou uma cantata (*II Ciclope*) e um drama lírico (*Galatea*) – inspirou-se Cláudio, que fez variações sobre o tema em duas cantatas (*Galatea, Lize*) e sobretudo na *Écloga VII, Polifemo*.

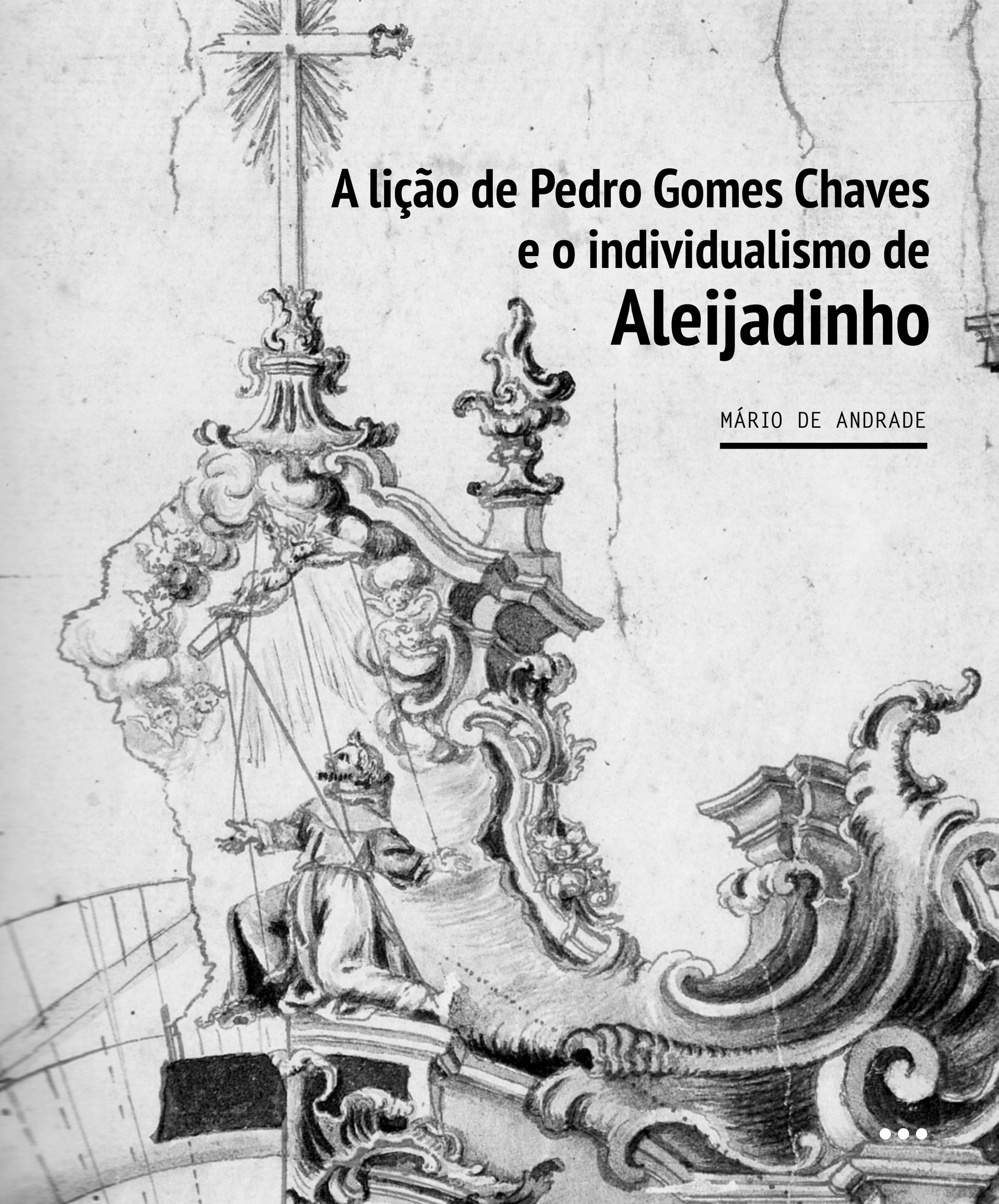
Metastásio, inspirado na versão amaneirada e romanesca de Ovídio (*Metamorfoses*, Livro XII), arcadizou por assim dizer o velho mito, suprimindo no amoroso disforme o drama pungente para lhe deixar uma brutalidade de ópera bufa. A tendência na literatura portuguesa foi, acentuando a versão de Marino (*Polifemeide*), confinar-se ao aspecto burlesco, não apenas no século XVII, com Jacinto Freire de Andrade e Francisco de Vasconcelos, mas no XVIII, onde aparece em dois sonetos de Cruz e Silva.

Aproximado de Metastásio pelo estilo Cláudio se aproximou da *Fábula de Góngora* pelo espírito, indo todavia buscar, para além deles, o admirável *Idílio XI* de Teócrito, que lhe inspirou a forma pura e sintética da *Écloga VIII*. Rejeitou porem a ironia contida no original grego, fiel à integridade barroca do mito.

(De *Formação da Literatura Brasileira*)

ANTONIO CANDIDO

nascido no Rio de Janeiro, é sociólogo e crítico literário. Entre suas obras mais importantes está o clássico *Formação da literatura brasileira* (Ed. Ouro sobre Azul).



A lição de Pedro Gomes Chaves e o individualismo de **Aleijadinho**

MÁRIO DE ANDRADE

Nas igrejas mineiras do século XVIII a gente percebe a luta de duas influências principais: a do Aleijadinho e a do engenheiro reinol Pedro Gomes Chaves, anterior ao brasileiro. Pedro Gomes Chaves já aplica o processo das fachadas em planos irregulares, às vezes curvilíneos. O documento disso é a N. S. do Pilar de Ouro Preta (1720), empreitada pelo mestre-carapina Antônio Francisco Pombal, tio do Aleijadinho. E é fácil de ver que este imitou o engenheiro português. A fachada de São Francisco de Ouro Preto não passa num desenvolvimento mais equilibrado e muitíssimo mais gracioso, da solução de N. S. do Pilar.

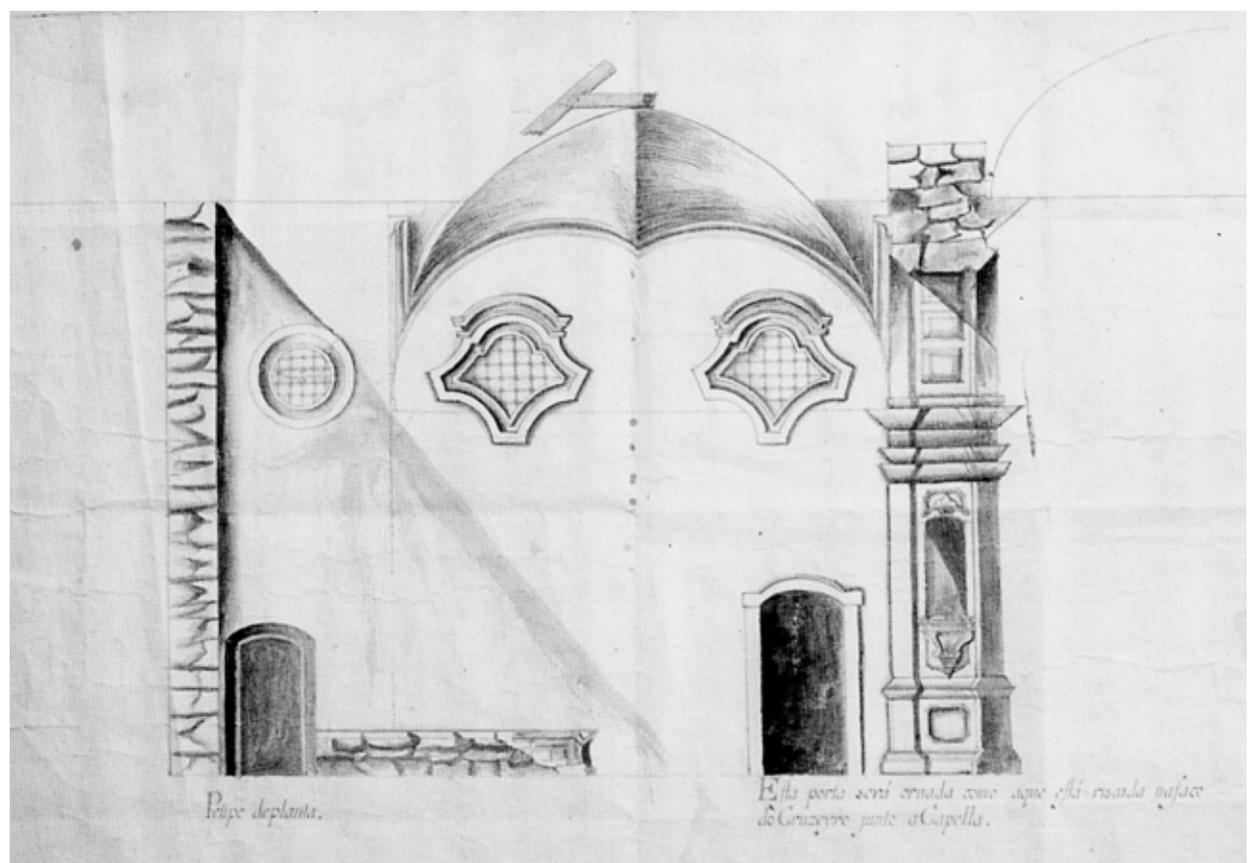
Outra característica da obra de Pedro Gomes Chaves é o frontão triangular, denunciado por Saint-Hilaire, que em vez de formar um todo inteiriço, é seccionado em três partes, duas laterais gêmeas em movimento ascensional, e uma seu peso quadrangular, munida ao centro duma rosaça, que duplica a rosaça de coro, está encimando imediatamente o pórtico. Esse é um processo bem-luso colonial, frequente nas igrejas da Bahia, onde aliás se apresenta mais elementos, com a rosaça substituída por janela com sacada. Também frequenta os templos pernambucanos que nem na Madre de Deus, que é um exemplo típico, e na Espírito Santo, também do Recife, e na acachapada antiga Sé de Olinda, o modelo mais lógico. Pedro Gomes Chaves deselegantizou com toneladas de bruteza os frontões nordestinos, trazendo sem riqueza pras minas aquele jeito que no final do domínio dos Felipes se introduzira na arquitetura de Portugal (v. g. as Carmelitas Extintas do Porto, 1628).

A maneira dos frontões de Pedro Gomes Chaves se vulgarizou bem por Minas, e só o Aleijadinho e os que o imitaram não caíram na deselegância do português. Mas a Conceição de Antônio Dias, a Carmo (Ouro Preto) se infelicitaram segundo Gomes Chaves. A deliciosa Rosário, também de Ouro Preto, parece fundir as influências de Chaves e do Aleijadinho. Traz a fantasia curvilínea das paredes exteriores, que o Aleijadinho sistematizara nas duas igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João d'El Rei, traz dele as janelas de banda nas torres, com que estas ficam orientadas pelo ângulo e não pelos planos de nave. E no frontão reflete com mais lógica e menos peso a segmentação tripartida de Pedro Gomes Chaves. Tem ainda uma igreja de São José, não sei donde, que conheço apenas por uma borradiíssima reprodução de jornal, me parecendo refletir essas mesmas tendências conciliatórias.

O Aleijadinho, surgindo da lição de Pedro Gomes Chaves, vem genializar a maneira deste, criando ao mesmo tempo um típico de igreja que é a única solução original que jamais

inventou a arquitetura brasileira. E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais técnicas da psicologia nacional, é um protótipo da religiosidade brasileira. Esse tipo de igreja, ficado imortalmente nas duas São Francisco de Ouro Preto e São João d'El Rei, não corresponde apenas ao gosto do tempo, refletindo as bases portuguesas da Colônia, como já se distingue das soluções barrocas luso-coloniais, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma delicadeza tão suave, eminentemente brasileiras.

É certo que elas não possuem majestade, como bem denunciou Saint-Hilaire. Mas a majestade não faz parte do brasileiro, embora faça parte de nossa passagem. Carece no entanto, compreender que o sublime não implica exatamente majestade. Não é preciso ser ingente pra ser sublime. As igrejas do Aleijadinho não se acomodam com o apelativo “belo”, próprio à São Pedro de Roma, à catedral de Reims, à Batalha, ou a horrível São Marcos de Veneza. Mas são muito lindas, são bonitas com o quê. São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão bem arranjadinha e sossegada, que são feitas pra querer bem ou pra acarinhar, que nem na cantiga nordestina. São barrocas, não tem dúvida, mas a sua lógica e equilíbrio de solução é tão perfeito, que o jesuitismo enfeitador desaparece, o enfeite se aplica com uma naturalidade tamanha, que se o estilo é barroco, o sentimento é renascente. O Aleijadinho soube ser arquiteto de engenharia. Escapou genialmente da luxuosidade, da superfectação, do movimento inquietador, do dramático, conservando uma clareza, uma claridade é melhor, puramente de Renascença.



Ainda como santeiro, o Aleijadinho nada tem de primitivo. As suas estátuas e altos-relevos não divergem sensivelmente da estatuária religiosa hispano-portuguesa, nem sequer por um individualismo pronunciado. Divergem muitas apenas por serem melhores que o comum, sobretudo providas de um caráter, e algumas por serem genialmente plásticas. Porém o individualismo propriamente não se reflete nelas, mesmo nas estátuas torturadas dos Passos. Um ou outro processo de toronar bocas, golpear olhos, etc., é mais maneira técnica de ser, individualismo propriamente.

Mas, antes de se afirmar qualquer coisa de definitivo sobre o individualismo de Antônio Francisco Lisboa, careceria determinar exatamente toda a obra dele, o que não está feito. São vários os problemas a resolver. Sabemos que a São Francisco de Ouro Preto é inteiramente dele: plano, escultura em pedra e pau, plano de talha. As esculturas de Congonhas, pedra e pau, são dele. A arquitetura de São Francisco (São João d'El rei) é dele. A escultura em pedra da Carmo de Ouro Preto é dele ainda. E o São Jorge Fraco. Carece discriminar perfeitamente o que é dele na Carmo de Sabará, na São Francisco de Mariana, nas matrizes de São João do Morro Grande e Santa Luzia do Rio das Velhas, e nas capelas das fazendas de Sabará.

Casos há que me parecem encrencados e apaixonantes. Assim, o da Carmo de São João d'El rei.

Basílio de Magalhães dá essa igreja como iniciada em 1732. Porém se sabe que mais tarde modificaram a fachada. A escultura da porta corre como do Aleijadinho, e que me parece incontestável.

Manuel Bandeira constata que toda a fachada respira a arte do Aleijadinho. Respira. O frontão, mais pueril e esbelto, lembra a desenvoltura audaciosa da São Francisco de Ouro Preto. Os janelões da fachada lembram os da outra São Francisco. A rosaça da clarabóia emprega a perfeição do círculo, que está nas outras duas igrejas certas do Aleijadinho, e rara nas Minas de então.

A N. S. da Conceição, a do Pilar, a do Rosário (Ouro Preto), Carmo e São Francisco (Mariana), S. Bom Jesus (Congonhas), todas trazem aquela irregularidade fantasista na rosaça, que culminou no sentimentalismo exacerbado e jesuitismo da Carmo de Ouro Preto. Ainda outra peculiaridade das arquiteturas do Aleijadinho são as torres sistematicamente circulares com as janelas de banda, orientadas para os ângulos da nave. Disposição curiosa que disfarça ainda mais a sensação chata de plano das fachadas. Carmo também traz essa disposição, que Antônio Ferreira de Souza Calheiros imitaria na Rosário dos Brancos, de Ouro Preto (1785). Por tudo isso, também me inclino a crer que o plano primitivo da igreja do Carmo de São João d'El Rei tenha sido modificada pelo Aleijadinho.

Outro problema a resolver é o dos pórticos das Mercês de Cima e da São Bom Jesus de Matosinhos, ambas em Ouro Preto. O primeiro é tradicionalmente aceito como do Aleijadinho, diz Diogo de Vasconcelos.

Há um argumento muito forte, me parece, em favor da autoria de Antônio Francisco Lisboa pra esses pórticos: ele é o único escultor do tempo, capaz de trabalhar a pedra-sabão com a firmeza que esses trabalhos apresentam. E ambos refletem a sensualidade excelente com que

ele sabia salientar o caráter dessa pedra mole. Além disso, a figura do nicho (São Bom Jesus) e a da Senhora das Mercês respiram uma certa graça grave, um espírito que são da maneira de Antônio Francisco. O anjo então é uma obra-prima já, possuindo aquele mesmo sorriso artificial, meio estereotipado do anjo do medalhão, da sacristia da São Francisco de Ouro Preto. Acho difícil contestar a autoria do Aleijadinho nessa figura. E ainda a cabeça do anjo central, bem como os dois querubins da coroa nas Mercês repetem sem maestria o coroamento do pórtico da Carmo de Ouro Preto.

Mas vários argumentos contrariam com força tudo isso. O principal de todos é a concepção do conjunto, absolutamente contrária em estilo e liberdade aos outros portais do Aleijadinho. Ele possuía uma audácia admirável, movimentadíssima apesar de serena, de decorativo barroco. Fugiu do nicho até quando este se tornava provável como na fonte da São Francisco de Ouro Preto. Sentindo nas mãos o dengue mulato da pedra azul, fazia ela se estorcer com ardor molengo e lento. Mas esses dois pórticos apresentam uma composição, uma ordem fria, quase luisfépica na São Bom Jesus, e compacta por demais, incipiente, de estudante, nas Mercês. Principalmente isso: frieza. Com exceção do arcanjo do nicho, esses pórticos gelam a gente. Não possuem aquela volúpia plástica que é a qualidade mais forte das pedras do mulato. E ainda por cima o relevo representando o Purgatório (São Bom Jesus), com as chamas naturalistas, não revela aquela audácia estilizadora que modelou as volutas de nuvens na sacristia do Carmo, o leão quase bizantino junto ao Daniel de Congonhas, e as esplendidamente pétreas ondas do púlpito de Jonas, ouro Preto.

A minha incerteza entretanto pende mais para aceitar a autoria do Aleijadinho nessas obras, que a negá-la. Não consegui obter as datas desses pórticos. Talvez por elas a gente possa esclarecer muita coisa. Serão obras de mocidade?... Francamente, parecem. Mostram essa aplicação do aluno, essa gelidez, essa obsessão do alheio com que os novos se apresentam no geral. (1).

E o Aleijadinho, de fato, nada teve de anormal na sua evolução artística. Foi evoluindo gradativamente. Só depois dos trinta e cinco anos é que se mostra na maturidade prodigiosa e ainda sã que deixou nas duas São Francisco e nas pedras das duas Carmos, uma das elevadas expressões plásticas do gênio humano. Depois a doença chegou... E foi Congonhas. O gênio sofre fisicamente demais, e se não decai propriamente, doença e velhice o perturbam. A obra de Congonhas, frequentemente genial, várias vezes sublime ainda, turtuveia. É irregular, mais atormentada, mais mística, berra num sofrimento raivoso de quem sabemos que não tinha paciência muita, apesar das leituras bíblicas. A gente percebe o impacientado que no catre final pedia pra Deus que lhe pesasse enfim sobre o corpo malevo os "divinos pés".

MÁRIO DE ANDRADE (1893-1945)

paulista, foi poeta, romancista, crítico literário, musicólogo e um dos nomes mais importantes do movimento modernista brasileiro.

A ARQUITETURA DOS TEMPLOS

SÍLVIO DE VASCONCELOS

Preferem as plantas dos nossos templos, desde o primeiro século, os partidos retangulares de origem basilical, que, excepcionalmente, evoluíram para as soluções poligonais e circulares de origem basilical. Neste partido, mormente nas realizações jesuítas, aparece também com frequência a cruz latina, acentuada por capelas laterais profundas. Corpos de uma ou três naves, definidas por pilares ou arcadas, cobrem-se de abóbodas de madeira ou tetos de seção trapezoidal.

A capela-mor, de menores dimensões, emoldura-se pelo arco cruzeiro e cerca-se de sacristias, consistórios e depósitos. Depósitos que, vez por outra, se prolongam para a frente, ladeando a nave.

Na frente, se erguem as torres, duas ou uma só, lateral ou central, conhecendo-se casos singulares de torres traseiras, provisórias, como por exemplo na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina.

Quando os cômodos anexos se duplicam em sobrado surgem as tribunas, da nave ou da capela mor, de onde as figuras preeminentes, em camarotes, se isolam do povo nas cerimônias religiosas. Em baixo, isolam-se também homens e mulheres, separados por cancelos balaustrados, de pé ou sentados à turca nos tampos das campas que assoalhavam o piso, pois nem de bancos, nem de cadeiras dispunham nossas igrejas.

As plantas assim simples, de peças características, sempre iguais, postas em sucessão, só

variavam em tamanho, em proporção relativa ou em forma: naves mais largas, sacristias salientes, laterais ou de fundo; ou formas oitavadas, fechadas, chanfradas ou curvas. As torres, insertas no corpo da igreja, mergulhadas em parte ou apenas tangentes.

As transformações por que passaram notam-se, entretanto, com mais clareza, em suas fachadas, ou em seus retábulos.

As primeiras, inicialmente, ainda apegadas ao renascimento, decorrentes de dois tipos em voga na Metrópole: um italiano, baseado na capela de Jesus de Roma; outro já assimilado em Portugal, ambos ajeitados, porém, à tradição romantômica que sempre presidiu a arquitetura ol.

Tradição que faz da arquitetura portuguesa e da nossa, pesada, quadrada, ou usando de expressão já conhecida: atarracada.

No primeiro grupo, a fachada se divide por 6 pilastras e 2 arquivoltas, ordens superpostas, com 10 painéis preenchidos por janelas e portas: os três centrais coroados pela empena ou frontão e os dois extremos pelas sineiras ou torres que, não existentes no desenho inspirador, quase sempre se fazem desproporcionais, baixas, medrosas. É o caso da igreja jesuítica de Salvador, ou de Sto. Alexandre do Pará.

No segundo grupo, as fachadas são mais simples, sem pilastras ou arquivoltas, arquitetura limpa, despida de elementos superpostos,



valendo-se apenas dos panos lisos das paredes, valorizados pela sua própria conjugação e pelas aberturas que, vez por outra, quebram sua monotonia.

O partido, porém, dos dois tipos, é o mesmo: um corpo central ladeado por dois outros correspondentes às torres; o primeiro amarrado em suposta trama estrutural, o outro definido apenas na harmonia dos planos e volumes.

Composições rígidas, comportadas, renascentistas ainda, não fossem as curvas caprichosas que lhes valorizam determinadas partes. Aliás, devemos ter em vista a Igreja de Jesus de Roma, obra principalmente de Paladio, ainda que pressentindo o barroco, não prescindia do classicismo ainda vigorante.

A Contra-Reforma, reação tendente ao novo primado do espírito sobre o racionalismo renascentista, é que se encarregaria de abafar cada vez mais as ordenadas soluções que enriquecem o século XV, espalhando pelo mundo na catequese, o novo estilo dinâmico, fantástico, expressionista, que se chamaria barroco.

Estilo que não se realizaria inteiramente na arquitetura senão talvez com Barromini, mas que, desde logo, na decoração, no ornamental, se revelaria pleno de soluções engenhosas e de beleza reconhecida, à qual não faltaria certo sabor de exotismo. Aplicando os mesmos elementos greco-romanos, revalorizados pelo renascimento, difere deste fundamentalmente o barroco, pelo uso apenas decorativo que deles faz, frisando seu intencional desapareço pelas funções reais que os originaram. Entendida esta solução, a princípio, como mau uso dos elementos, valeu esta condição ao barroco e pecha de decadente.

Revisto, porém, o problema, e reconhecida a intenção legítima de transformar, de criar novas aplicações para elementos antigos, buscando novos efeitos, não se pode desconhecer hoje a importância do barroco, fundamentada inclusive no poder inventivo, que abriu horizontes indevassados na história da arte.

Colunas que nada sustentam, ao contrário se encolhem se retorcem, espiraladas; curvas

contrariadas por outras curvas; o realismo das figuras bichos e plantas, contrastando, vivos, com a fantasia dos fundos entalhados em profusão; majestade dos conjuntos, onde sombra e luz mutuamente se perseguem, diluídas no delicado engenho dos detalhes assimétricos, onde a linha continua, sem descanso, abriga visadas sucessivas em movimentos sem fim.

Contraste também evidente da construção austera com o ornamental quase excessivo, lembrado o castigo do corpo para a glória do Deus. Contraste entre o dinâmico e o estático, entre o espaço e o volume, reentrâncias e saliências; contraste de que participa, em parte, a pobreza reconhecida de nossa arquitetura religiosa em comparação com as manifestações similares, por exemplo, medievais, mas que explica muito bem no quadro geral do estilo.

Aliás, o tempo se encarregou de movimentar também a arquitetura barroca, amolecendo-lhe a rigidez retangular em que se prendia. Começam as paredes a se chanfrarem como na capela do Palácio Garcia d'Ávila, ou na Glória do Outeiro; quinas dos retângulos quebrados à procura do círculo, de maior abrangência, maior espaço e capricho. Torres também chanfradas nos cunhais, lozangularmente colocadas, como na Conceição de Praia de Salvador, ou na Matriz de Barão de Cocais. Torres que, às vezes, se cobrem de piões, bulbos que lembram o bizantino russo, alguns de duvidosa estabilidade, tal o delgado de seus pés, como na Matriz de Catas Altas no Mato Dentro.

Entregam-se depois francamente às curvas, no abaulado característico do século XVIII. Curvas de 3 centros que embarrigam as paredes, no dizer das crianças, aumentando o espaço interno e o volume externo, solução mais acolhedora, mais feminina que as anteriores.

As torres acompanham a evolução, e de tal modo, que proporcionam ao gênio de Antônio Francisco Lisboa inventá-las cilíndricas, como antes não se tinham pensado na tradição cristã.

Óculos também se amoldam em recortes assemelhados a olho de boi, e portais tremidos, instáveis, fecham-se com vergas também

curvas, que sobrepostas, originadas do plate-resco, definem a nobreza da entrada principal. Cartelas, fitas falantes, armorial das ordens, querubins e símbolos que, descansando na portada, sobem aflitos pelas paredes acima, buscando o alto. Conjunto que confirmaria a capacidade do mestre Aleijadinho, engrandecida pelo uso e descoberta que fez ele de um novo material: a pedra-sabão.

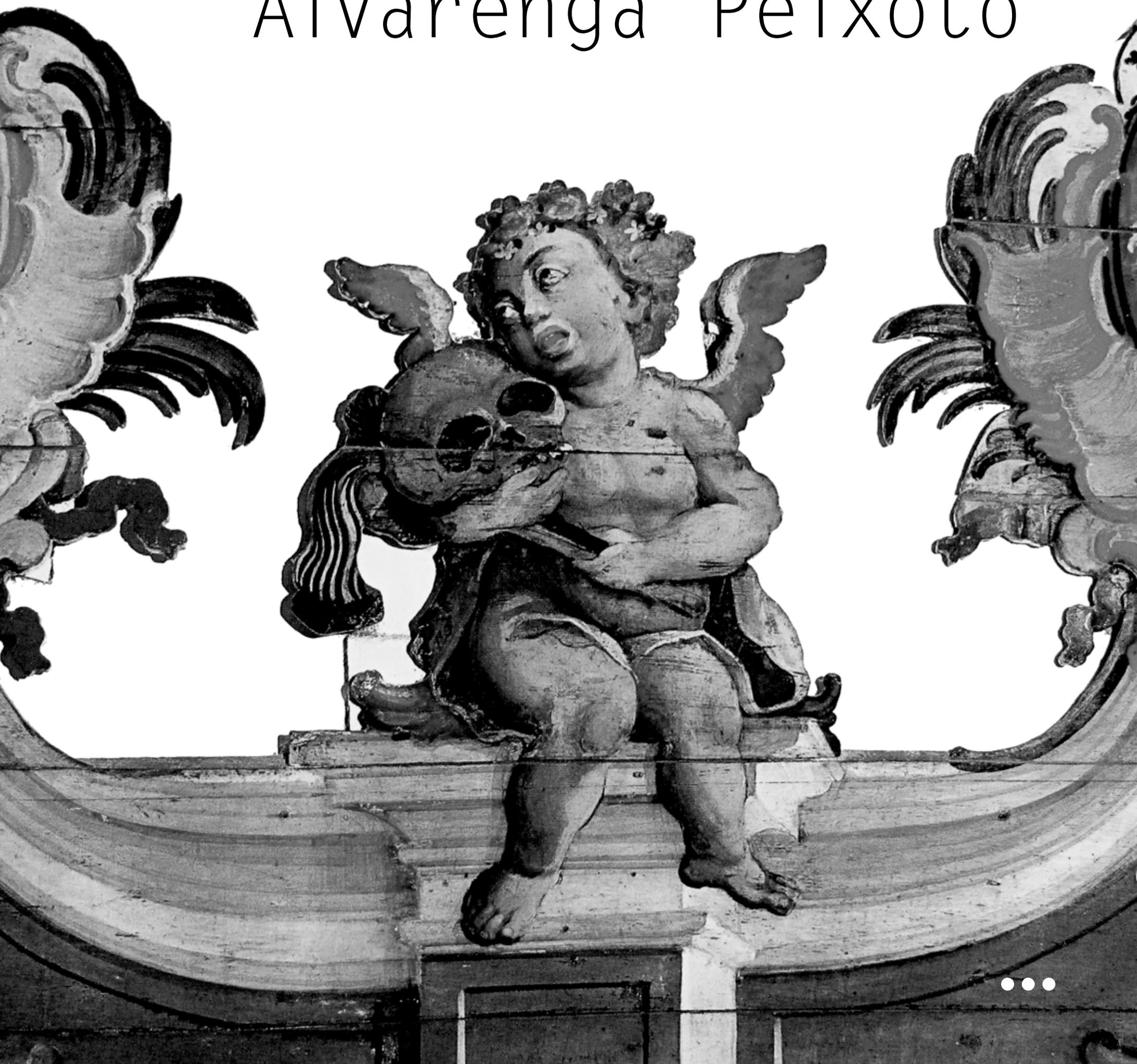
Decoração bizarra, recortada, que vai também modificar as antigas empenas retas dos frontões, a princípio em volutas e curvas rampantes, que depois passam a interessar o próprio tímpano, esgarçando-o, retorcendo-o, para transformá-lo quase de elemento estrutural em coroamento escultórico, sustentáculo da cruz.

E, do mesmo modo que a arquitetura, evolui também a decoração interior, principalmente os retábulos e as pinturas. A princípio planas, quase simples molduras para um quadro central, motivo das composições proto-barrocas, posteriormente entregam-se inteiramente aos retorcidos, às colunas salomônicas, que se completam em arquivoltas concêntricas, trançadas de parreiras onde pousam querubins, pelicanos e fênix beliscando uvas.

A pintura central é agora trono profundo, assemelhando o altar às portadas românicas, onde em sucessivos supedâneos assenta-se, no alto, o padroeiro. Mais adiante, as arquivoltas se abrem em dóceis com sanefas e cortinas pendentes, de madeira, sustidos por anjos, inserindo-se nichos e peanhas entre as colunas para revelar outros santos dignos de veneração.

A complexidade, ainda refreada, do segundo tipo, perde-se quase na confusão neste período áureo do barroco, que caracteriza as primeiras matrizes mineiras. Confusão tamanha, riqueza tão esplendorosa, que se exaure, cansa, recomendando a retomada de um espírito mais ordenado e claro, que redundaria afinal no estilo D. Maria I, com decoração miúda, espalhada, sobreposta a fundos lisos, onde impera a margarida – interregno final do barroco, entre o rococó e o neo-clássico que chegava.

A fase barroca de Alvarenga Peixoto



A poesia de Alvarenga Peixoto (1744-1793), até recentemente em circulação apenas nas antologias, porquanto datasse de 1865 a edição organizada por Norberto de Souza e hoje raridade bibliográfica, tornou-se nos últimos anos mais acessível aos leitores e estudiosos graças ao aparecimento quase simultâneo de duas novas edições. A primeira delas organizada por Domingos Carvalho da Silva e lançada pelo Clube de Poesia de São Paulo em 1956. A outra, mais completa e abrangente, é a edição crítica feita pelo professor M. Rodrigues Lapa, em sua obra “Vida e Obra de Alvarenga Peixoto” publicada em 1969 pelo Instituto Nacional do Livro.

A edição de M. Rodrigues Lapa acrescenta às anteriores cinco sonetos inéditos, por ele encontrados em suas pacientes investigações em arquivos portugueses e brasileiros. Essas composições vieram revelar uma face até então desconhecida do poeta, qual seja a de sua formação literária ainda sob a influência das formas poéticas que precederam em nossa língua o aparecimento do arcadismo. Os três sonetos que aqui apresentamos, e que se incluem entre as peças descobertas pelo eminente filólogo português, mostram bem a importância dessa fase inicial da poesia de Alvarenga Peixoto, definida pelo lirismo amoroso, de trabalhado contorno barroco.

SONETO

De açucenas e rosas misturadas
 não se adoram as vossas faces belas,
 nem as formosas tranças são daquelas
 que dos raios do sol foram forjadas

As meninas dos olhos delicadas,
 verde, preto ou azul não brilha nelas;
 mas o autor soberano das estrelas
 nenhu’as fez a elas comparadas.

Ah, Jônia, as açucenas e as rosas,
 a cor dos olhos e as tranças d’ouro
 podem fazer mil Ninfas melindrosas;

Porém quanto é caduco esse tesoiro:
 vós, sobre a sorte todas das formosas,
 inda ostentais na sábia frente o loiro!

SONETO

Passa-se u’a hora, e passa-se outra hora
 sem perceber-se, vendo os teus cabelos;
 passam-se os dias, vendo os olhos belos,
 partes do Céu, onde amanhece a Aurora.

A boca vendo, aonde a graça mora,
 mimosas faces, centro dos disvelos,
 vendo o colo gentil, de donde os zelos,
 por mais que os mandem, não se vão embora.

Que tempo há-se passar! Gasta-se a vida,
 e a vida é curta, pois ligeira corre,
 e passa sem que seja pressentida.

Ah, Marília, Marília, quem discorre
 nas tuas perfeições, gostosa lida,
 que alegre vive, que insensível morre!

SONETO

Ao mundo esconde o Sol seus resplandores,
 e a mão da Noite embrulha os horizontes;
 não cantam aves, não murmuram fontes,
 não fala Pã na boca dos pastores.

Atam as Ninfas, em lugar de flores,
 mortais ciprestes sôbre as tristes fronteiras;
 erram chorando nos desertos montes,
 sem arcos, sem aljavas, os Amores.

Vênus, Palas e as filhas da Memória,
 deixando os grandes templos esquecidos,
 não se lembram de altares nem de glória.

Andam os elementos confundidos:
 ah, Jônia, Jônia, dia de vitória
 sempre o mais triste foi para os vencidos!

A Academia Cultista de Mariana

Na noite de 10 de dezembro de 1748, reunia-se em Mariana, como parte das festividades comemorativas da posse do primeiro bispo da diocese, Dom Frei Manoel da Cruz, uma academia, certame poético de caráter circunstancial que naquela época era comum realizar-se ao ensejo de datas solenes ou de acontecimentos excepcionais. Cada participante concorria com uma ou mais composições, que versavam sempre o mesmo tema. Na academia alusiva à posse do prelado marianense, o tema era a tristeza do Maranhão, diocese de onde vinha transferido Dom Frei Manoel da Cruz, e a alegria de Mariana. Reuniram-se, então, na primeira cidade mineira, nada menos que dez padres-poetas, que concorreram com trabalhos em português, espanhol e latim. A academia foi presidida pelo arcepreste José de Andrade e Moraes e os outros nove participantes foram Antônio Dias Cordeiro, Diogo Álvares da Silva, Floriano de Toledo e Piza, Francisco Xavier da Silva, Gregório dos Reis e Melo, João Coelho Gato de Amorim, José Felipe de Gusmão e Silva, Manoel de Pinho Cardido e o que se escondeu sob o pseudônimo de Sancho Pansa de Apolo.

O gosto poético obedecia ainda aos cânones cultistas e conceptistas, estando todas as composições impregnadas de soluções formais típicas da linguagem poética barroca. Embora nesse certame de circunstância não tenha figurado nenhum poeta realmente categorizado, as peças apresentadas têm interesse como documentário da existência em Minas, várias décadas antes do florescimento da poesia arcádica, de um grupo de cultores do verso identificados por uma igual índole literária de gosto barroquista. De suas composições, publicadas em Lisboa no ano de 1749 no livro intitulado *Áureo Plano Episcopal* (agora objeto de uma edição crítico-facsimilar, feita por Affonso Ávila em *Resíduos Seiscentistas em Minas*), selecionamos algumas, que são reproduzidas a seguir.



OS POETAS

João Coelho Gato de Amorim. Nascido na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Vila Rica do Ouro Preto, onde foi batizado a 30 de outubro de 1717, João Coelho Gato de Amorim é considerado até agora, comprovadamente, o primeiro autor de composições em verso nascido em Minas. Destinado à carreira eclesiástica, foi mandado a estudar no Rio de Janeiro. Tendo-se envolvido, porém, numa aventura amorosa, viu-se obrigado a interromper os estudos religiosos. Recolhido ao aljube ou prisão eclesiástica do Rio, dali saiu para casar-se com Maria de Barros. Voltou a Minas, aqui se enviuvando depois de dez anos de casado. Reencetou, então, os estudos, ordenando-se sacerdote em Mariana, por mãos do Bispo Dom Frei Manoel da Cruz, nas vésperas do Natal de 1749. Participou da academia cultista de 1748 com composições em espanhol e latim, esta última vertida para o português pelo professor J. Lourenço de Oliveira.

Antônio Dias Cordeiro. Nascido na freguesia de Santo Antônio da Casa Branca, hoje Glaura, na comarca de Vila Rica, onde foi batizado a 16 de dezembro de 1722, realizou os seus estudos religiosos na Bahia. Retornou a Minas, onde viria a ordenar-se sacerdote aos 27 anos de idade, por mãos do Bispo Dom Frei Manoel da Cruz. O Epigrama em latim, com que participou da academia marianense em 1748 e que transcrevemos na tradução do professor J. Lourenço de Oliveira, é uma das melhores composições incluídas no *Áureo Trono Episcopal*.

José Felipe de Gusmão e Silva. Natural do bispado de Pernambuco, estudou em Portugal, onde se ordenou e se bacharelou em cânone pela Universidade de Coimbra. Presbítero do Hábito de Cristo, já se encontrava em Minas no ano de 1748, quando aqui chegou o primeiro bispo de Mariana. Entre os anos de 1752 e 1787, em que presumivelmente faleceu, exerceu as funções de vigário das freguesias de Santo Antônio do Itatiaia, Antônio Pereira e Santa Bárbara do Mato Dentro. Participou com destaque da academia cultista do *Áureo Trono*, como autor de algumas das composições de melhor nível apresentadas em português, espanhol e latim.

Diogo Álvares da Silva. São escassas as informações sobre a vida do padre Diogo Álvares da Silva, que já se encontrava em Minas quando aqui chegou o primeiro bispo de Mariana. É admissível que se tratasse de descendente de seu homônimo Diogo Álvares, o Caramuru. Nessa hipótese, seria provavelmente natural do Brasil e talvez mesmo da capitania de Minas, onde desde cedo se fixaram ramos da família Álvares. Teve participação saliente na academia de 10 de dezembro de 1748, concorrendo com quatro composições.

Floriano de Toledo e Piza. Nomeado por Dom Frei Manoel da Cruz como um dos capelães da Sé de Mariana, a 7 de dezembro de 1748, exerceu a função de sochantre. Possuía conhecimentos musicais e virtudes vocais, tendo sido um dos dirigentes do coro da catedral marianense. É provável que também fosse brasileiro, porquanto os Toledos estão entre os velhos troncos paulistas que tiveram alguns de seus ramos fixados em Minas com a aventura bandeirante. Participou da academia com duas composições em latim, vertidas para o português pelo professor J. Lourenço de Oliveira.

Francisco Xavier da Silva. Nascido ao que tudo indica em Portugal, onde se bacharelou em cânones e provavelmente se ordenou, foi escolhido cônego da Sé de Mariana em 1748. Sua vida eclesiástica foi das mais agitadas, tendo sido preso duas vezes. A primeira, em 1752, por insubordinar-se à decisão do bispo Dom Frei Manoel da Cruz. Acusado de autoria de um manifesto subversivo em favor dos jesuítas, expulsos pelo Marquês de Pombal, teve decretada novamente a sua prisão em 1760, quando foi remetido para Portugal. Retornou, porém, ao Brasil, sendo nomeado Reitor do Seminário de Mariana em 1767.

Dotado de forte talento, foi também orador sacro de nomeada, cabendo-lhe, em 1750, a tarefa de dizer, na Catedral de Mariana, o elogio fúnebre de Dom João V, publicado três anos depois em Lisboa com o curioso título de ressonância cultista *Exéquias do Ezequias Português*. Possuía pendores para a arte plástica, sendo de sua concepção o *Emblema do Sol Mitra*, apresentado em carro triunfal na procissão marianense de 28 de novembro de 1748 e por ele explicado num longo poema então exposto sob forma de mural. São de sua autoria as composições de maior teor inventivo do *Áureo Trono*. O mais típico representante da literatura cultista em Minas Gerais faleceu na Cidade de Mariana a 23 de abril de 1775. Francisco Xavier da Silva foi, provavelmente, amigo de Cláudio Manoel da Costa, ao qual constituiu seu procurador junto à Fazenda Real.

Gregório dos Reis e Melo. Natural de Portugal, tinha apenas ordens menores quando, a 7 de dezembro de 1748, foi nomeado mestre da capela da Sé de Mariana. Era dotado de conhecimentos musicais e a ele competia a direção da música nas cerimônias religiosas. Somente veio a ser ordenado sacerdote em 28 de dezembro de 1751, por Dom Frei Manoel da Cruz. Apesar de apenas serem conhecidas as suas composições de circunstância incluídas no *Áureo Trono*, é provável que cultivasse regularmente a poesia, tal o domínio que tinha da arte do verso, evidenciados em dois extensos *Cantos Heróicos*.

Sancho Pansa de Apolo. Trata-se de pseudônimo de participante da academia gratulatória de 1748 que preferiu omitir no *Áureo Trono* a sua verdadeira identidade. São de sua autoria duas das peças de mais cuidado acabamento poético das então apresentadas, ambas escritas com certa pretensão inventiva dentro do estilo joco-sério. A elucidação da autoria de tais composições é um dos muitos enigmas que desafiam os pesquisadores de nosso textuário colonial.



SONETO

José Felipe de Gusmão e SILVA

Sepulta-se no mar com mar de pranto
O Maranhão soberbo, agora pobre:
Transforma o Ribeirão do Carmo nobre
Em riso a espuma, o sussurro em canto.

Um, porque lhe faltou tesouro tanto,
Quer que o seu cabedal já se soçobre;
Outro, porque das ruínas se recobre,
Fênix dos rios ressuscita em tanto.

Porém se nos afetos extremosos
Se viram sempre efeitos diferentes.
Mudem de estilo os rios caudalosos.

Cante o Maranhão gostos ausentes,
E chore o Ribeirão alegre os gozos,
Se um dá, outro recebe à glória as gentes.

SONETO

Francisco Xavier da SILVA

Maranhão, e Mariana são dois mares,
 Que por mar cada um deles principia:
 Mariana mar de gosto, de alegria;
 Maranhão mar de dores, de pesares.

De uma, e outra paixão, como exemplares,
 Cada qual no seu nome traz a guia;
 Ele a Mara passando, ela a Maria,
 No amargor, na doçura singulares.

A inteireza do I figura é clara
 Do insigne Bago do Pastor de Jetro,
 Quando assiste em Mariana, e deixa a Mara.

E sem Bago, ou com ele soa o metro,
 No Maranhão de pena Lira amara,
 Em Mariana de glória doce plectro.

EPIGRAMA

Antônio DIAS CORDEIRO

A Maranhônia terra em prantos funde quérulos
 vendo o pastor partir, entristecida.
 Dorida, chora e geme, enchendo o ar de soluços,
 saudosa do poder de tua destra.
 A Terra do Ouro entanto alegre bate palmas
 Feliz de ver-te aqui no teu ofício.
 Quem, no orbe todo, Pai, quem mais feliz que Tu,
 Pois basta tua destra ao teu renome?
 A Terra Maranhônia a idade Férrea sabe
 Mas vê sua áurea idade a Áurea Terra.

ELEGIA

João Coelho Gato de AMORIM

Enfim nas plagas do ouro agora um novo Sol
 Rebrilha, desejado, em nova luz.
 Enfim o bom Pastor a seu ovil diletto
 já chega, chefe máximo, Manuel.
 Benigno se apresenta e a Terra faz feliz
 cingida a fronte augusta de que louros!
 Roma, soberba em seus triunfos, não se jacte
 nem valha glória antiga ou fama ou lustre,
 pois surge, com seu chefe, uma cidade nova
 altos troféus mostrando a glória suma.
 Mas se Calíope aqui de certo quer aplausos
 além requer Melpómene tristeza.
 Se coros vejo aqui festivos ressoando
 em choros vejo além gemerem vozes.
 Qual disto a causa tanta e qual a sorte adversa?
 os dois efeitos, crede, é uma causa:
 deixado o Maranhão na dor que lá deixou
 o máximo Manuel aqui preside;
 aqui triunfa pois o venerado Antístite
 enquanto ergue a cidade a fronte ingente.
 E a coisa não é de espanto: o que deixou foi Lia,
 trocada por Raquel, que é Mariana,
 ele sendo Jacó, pastor dos mais amantes.
 O que fazer se já está feita a sorte?
 Que chore o Maranhão e exulte Mariana
 de esposo novo assim condecorada.
 Que o nosso bom Manuel, cheio de tanto amor,
 receba o digno prêmio que merece
 fruindo com Raquel felizes longos anos
 sempre regendo o ovil em bons auspícios;
 e fique assim feliz a Igreja Marianense
 com sempiterna glória e honra nossa.

PRIMEIRO CANTO HERÓICO (FRAGMENTO)

Gregório dos Reis e MELO

-V-

Só se termina a fé, quando começa
A ver-se, o que antes de ver se ver se cria,
Porque não tem já mais para onde cresça
O bem, que amando, e crendo, se apetezia.
Hoje, pois nossa fé é bem conheça,
Que por vista melhor em vão porfia,
Pois nesta, e no amor do emprego amado
Vive o desejo ao prêmio vinculado.

-VI-

Quando ao desejo a posse já se segue,
É de uma alma a feliz glória excessiva,
Quem o bem, que anelou, feliz consegue,
Uma vitória alcança sucessiva.
Na vontade às delícias já entregue,
A posse da esperança mais se aviva,
Pois onde a glória ao bem todo prefere,
Não tem quem a possui mais, que espere.

-VII-

Sempre certo o temor, dúbia a esperança,
Sem que do fim consiga o complemento,
Era no coração cada tardança
Um verdugo cruel do sofrimento.
Duvida o entendimento esta mudança,
A vontade não dá consentimento,
Dando-lhe a firmeza a valentia,
A glória de alto bem, que apetezia.

-VIII-

Quando a amar a vontade mais se inclina,
E ao mesmo tempo os meios dificulta,
Já no amoroso afeto se termina
O primitivo excesso, com que avulta.
Se o discurso lhe falta para sina,
Acerto no esperar não lhe resulta,
Porque só poderá na Divindade
Ser mesmo o entendimento, que a vontade.



- IX-

Só quem sabe mais ama, e firme espera,
Pois do conhecimento só procede,
Que a vontade na sublimada esfera,
Dobrado impulso para amar concede.
Na distinção do ser do que antes era
A memória total lhe não procede;
Mas dando-lhe, qual luz conhecimento,
Tôda glória se deve ao entendimento.

-X-

De ditames tão vários, que disseram,
De tantas variedades, que ditaram,
Entre tantos, que tantos discorreram,
Quais melhor à verdade se ajustaram?
Só com entendimento os que expuseram,
Melhor as razões justas conformaram,
Pois viam do inferior, que o sumo extremo
Ao ínfimo se iguala do supremo.

-XI-

Deus um raio de luz proporcionado
Aos homens dana Fé, com que os sublima,
De que o discurso débil animado,
Depois de crer a investigar se anima.
As razões funda logo iluminado,
O mistério que alcança, mas se estima
Pelo esplendor da Fé, que senhoreia,
Que ao discurso não haja coisa alheia.

GLOSA DE MARA E MARIA (FRAGMENTO)

Diogo Álvares da SILVA

-V-

Nunca cuidou Maria que escapasse
Seu caro irmão às iras da ímpia gente,
Nunca já presumiu que ele chegasse
A calcular triunfante a Líbia ardente.
E por isso era força que mostrasse
O quanto estava já de o ver contente,
Pois pelo ver passar tal travessia,
De contente a Irmã saltava, e ria.

-VI-

Muitos motivos teve a Sóror bela
Para cantar do Irmão a nova vinda,
Assim como risonha o fez aquela
Que o Sol saúda, quando infante ainda.
Entre muitos o gosto, que a desvela,
É ver tem a jornada quase finda,
Pois não há maior bem, maior ventura
De Moisés na presente conjuntura.

-VII-

E não só festejar o Irmão intenta
Com ligeiros tripúdios, belas danças;
Mas mais o aplauso inda lhe acrescenta
De mil coréias, destras nas mudanças.
Ali o que maior gosto lhe aumenta,
É ver tais bens, depois de tais tardanças,
De sorte, que Maria é glória pura,
E Mara cada vez mais triste, e escura.

-VIII-

De saudade triste os olhos fontes
Contam chorando a causa de seus males,
Dando suspiros mestiços aos montes,
E defluentes lágrimas aos vales.
São sombras de tristezas os horizontes,
Que nuvens choram já, de prantos cales;
Assim a triste Mara de hoje em dia
Chora do Bispo a luz, que lhe fugia.

-IX-

Uma, e outra contendem, quais primeiras
Devem sentir, gozar tais alegrias;
E rasgando dos olhos as bandeiras,
Dão de lágrimas ambas baterias.
Maria deixa as suas prisioneiras,
Pois lágrimas não quer, que amor faz frias,
E entre ambas influi a pena, e glória,
Porém Mara pretende haver vitória.

-X-

E diz Maria pela parte sua,
(Pois tem de gostos já belos ensaios)
Alegre nasce o Sol, e triste Lua,
Porém no Sol só vejo chorar raios.
Latona como triste fim flutua,
Porém não morre de fatais desmaios;
Pois quem se atreve a tirar a essência
Da glória da Maria em tal violência?

-XI-

Eu não choro, e mais morro de contente,
Tu choras, e mais vives, terna amante:
Morro, porque só alma o gosto sente;
Vives, porquanto a dor passa inda adiante.
Vê tu qual é mais fina, e mais urgente,
Se Maria, a quem mata um só instante,
Ou se Mara, que pode com a vitória,
Que lhe faz a saudade na memória.

MOTE E GLOSA**Sancho Pansa de APOLO**

MOTE:

Um homem de além do mar,
Outro cá do nosso Ofir,
Um sempre está posto a rir,
O outro sempre a chorar.

GLOSA:

Dois vários de condição
Entre si andam rem, rem,
Um cara de inverno tem,
Outro cara de verão;
Um quer pregar a Paixão,
Outro a Páscoa quer pregar.
Mas quem poderá casar
Dois gênios de tal feitio?
Um homem d'aquém do rio,
Um homem d'além do mar.

D'aquém e d'além diviso
Estarem ambos opostos;
Mas olhar-lhes para os rostos
Isso é lástima, isso é riso;
E se por força é preciso,
Onde moram, referir,
Direi nisso o meu sentir,
Sem que à mão alguém me vá:
Hum é de junto ao Pará,
Outro cá do nosso Ofir.

Ri-se um do que o outro chora;
Mas são coisas desta vida,
Que a luz, que um chora perdido:
O outro consegue agora.
Zombe da fragata embora
Quem assim sabe luzir,
E quem só cuida em carpir:
Vá-se já daqui surrando,
Pois não faz bom papel, quando
Um sempre está por a rir.

Na marinha sem maranha
O Maranhão chora ausente,
Mas cá de riba contente
Canta o Ribeirão sem manha.
Se a diferença é tamanha,
Ninguém se deve admirar
De tal estúrdia encontrar:
Teimem por final sentença
Um a rir, pois tem licença,
O outro sempre a chorar.

EPIGRAMA**Floriano de Toledo e PIZA**

Aio a quem Deus fizera, um dia, agourador,
então a pia plebe o cultuou.

O nume que Mariana e Maranhão cultuam
lhes dá sinal a um tempo alegre e triste.

Aos dois *Aio* convém, se dividido ao meio,
Soando em partes certas *ai* e *io*,
que fique ao Maranhão, em tanta dor, o *ai*
e cante Mariana, alegre, o *io*.



O balé

dos profetas em Congonhas

GERMAIN BAZIN

Agora, é à face do céu que os profetas lançam suas maldições. O infinito ondear das montanhas de Minas para de súbito, dando lugar a uma vasta vertente de espaço entre a Serra de Ouro Branco, a leste, e a Serra de Santo Antônio, ao norte e a oeste. Ao alto, sobre a orla desse circo, gesticulam esses acrobatas que, com seus gestos loucos, parecem ter dispersado os montes, aplainando o espaço. Sobre os três planos do adro, os profetas ordenam seus gestos simetricamente em relação ao eixo da composição, formando assim um balé. Abrindo a dança, de cada lado do brasão central, Isaias e Jeremias se apresentam frontalmente; segurando solenemente dois enormes filactérios, são como as pilastras, os elementos cardiais desta porta mística; seus olhares, no entanto, quase totalmente abertos convergem. Atrás deles, sobre a primeira pilastra, os peregrinos, subindo as rampas da escada, encontram à sua esquerda Baruch, à direita Ezequiel, em posição igualmente frontal, Ezequiel inclinando-se para Baruch. Depois, no terraço do adro, à saída de escada, Daniel e Oséias, colocados de perfil em posição semelhante, estáveis, o joelho fletido, os braços colados ao corpo, se enfrentam. Mais longe, Jonas e Joel, de três quartos, voltam-se as costas; enfim, formando uma espécie de bastão com os ângulos curvilíneos do adro, Abdias e Habacuc levantam simetricamente um braço direito, o outro esquerdo, e nas duas extremidades Amós e Nahum se apresentam de novo de face, Nahum girando sobre si mesmo.

Pode-se dizer que, a partir do século XVII, o próprio princípio da composição barroca é a do balé. É por correspondência, oposições e compensações, segundo as leis da



rítmica e não as da geometria, que se ordenam nas igrejas do século XVII e mais ainda nas do século XVIII, os gestos e os atributos das figuras pintadas e esculpturadas. O que, em aparência e tomado isoladamente, parece contorção, responde a uma necessidade essencial, a do ritmo. Essa figura de bispo ou de Chefe da Igreja, que vacila numa cornija, é absurda em si, mas se justifica por alguma outra cujo gesto lá em baixo a chama ou a prolonga. Desse concerto de atitudes, de gestos, de grilos e de mímicas nasce uma harmonia que “encanta” o espectador, e em nenhum lugar, sem dúvida esse encantamento é o mais cativante do que nas igrejas suevas, bávaras, francônias do século XVIII. Dir-se-ia que os gestos se tornam cada vez mais desordenados, quando são mais estreitamente figuras tinham ainda uma função expressiva, decorrente do teatro; no século XVIII, por sua própria exageração, em um Joseph Anton Feuchtmayer, por exemplo, elas perdem todo valor de expressão e só têm uma função rítmica. A imaginação dos artistas então é governado não pelo teatro mas pela música – ou por esta música em figuras que é a dança.

O balé sagrado se desenrolando sobre um adro de igreja é um tema que se encontra algumas vezes na arte barroca. Há diversos na Sicília. No século XVIII, em Módica, sobre a escada monumental que conduz à Igreja de São Pedro, os apóstolos imitam o êxtase, completados sobre a fachada pelas estátuas de Cristo e da Virgem, do Antigo e do Novo Testamento, aos quais domina, MP frontão, o Cristo da Glória. Em São Benedito de Catane, numa espécie de vestibulo, anjos e arcanjos acolhem com gestos graciosos o fiel que entra na igreja. O balé de estátuas mais semelhantes ao de Congonhas de Campos gesticula sobre o adro de San Sebastiano d’Aci Reale; é formado de personagens do Antigo Testamento. Às vezes, este balé é “dançado” pelos anjos levando os instrumentos da Paixão; nesse gênero, já havia um dos contrafortes da igreja construída por Dom Rodrigo de Moura Telles, no Bom Jesus do Monte, em Braga. O mais belo balé dos instrumentos da Paixão é o dos Dez anjos dispostos sobre a ponte Santo Anjo em Roma por uma equipe de escultores romanos sob a direção de Bernini. No Bom Jesus do Monte de Braga, os personagens dos Cinco Sentidos não formam sobre os patamares da escada – tema coreográfico por excelência – as figuras de um balé?

Em Congonhas, diversos dos profetas são semelhantes, como atores da mesma companhia; mas eles enquadram alguns protagonistas que carregam em si todo sentido do drama. Vencedor do leão, Daniel, cingido de louros, é apresentado como herói seguro de seu poder; esta figura é para o Aleijadinho o que Davi é para Donatello. Abdias, o braço estendido, levanta ao céu o dedo do justiceiro do qual depende para o mundo o perdão ou a maldição; por esse gesto como pelo do chefe do balé todos os outros regulam a sua atitude; Ezequiel carrega em seu braço dobrado toda a cólera de Deus para espalhá-la pelo universo como semente de maldição. Prolongando o gesto de Ezequiel, Habacuc levanta o braço para maldizer e parece levado pela violência de seu gesto como se ele mesmo fosse arrastado por essa queda que prevê para seu povo. Embriagado da palavra de Deus, Nahum vacila, embotado; seu corpo se abate, sua face, que lembra a do Simeão de Giovanni Pisano, parece

nascer de sua barba que se enraíza em seu peito. Comparável ao Moisés de Sluter, Isaías se refugia numa sabedoria inumana; seu caráter taciturno é mais terrível que o dos outros, toda sua força parece concentrada em seu pensamento; esta fronte enrugada abriga o raio. Mas de todas essas figuras, a mais genial é a de Jonas.

É concebido como que no momento mesmo em que é lançado fora do ventre do monstro marinho. Sua face de narinas afiladas, de olhos cavos, de boca entreaberta, é a face de um morto, mas de um morto que ressuscita, pois esta boca freme, essas narinas se dilatam e esses olhos vazios estão feridos pela luz. Esta face é estreitamente aparentada com a do Cristo da Pregação na Cruz, dos Passos; um vindo da vida e o outro da morada das sombras, esses dois seres se encontram na mesma soleira. O sincronismo é assim perfeito; a ressurreição de Jonas prefigura a do Cristo e seu renascimento para a luz depois de três dias de trevas, a salvação do pecador remido pelo sangue divino. Mas não será ele um outro ator representando esse inefável: a vida retomando posso de um cadáver?

O conjunto de Congonhas constitui uma das séries mais completas do colegiado profético. Os profetas são em número de doze: os quatro grandes, Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel, aos quais oito menores acompanham: Jonas, Joel, Baruch, Oséias, Nahum, Abdias, Habacuc, Amós. Explicam-se mal, entretanto, certos elementos da escolha, feita por algum padre. Surpreendente é a ausência de Zacarias, considerado geralmente como um dos mais importantes e ao qual foi preferido Abdias, que só escreveu 21 versetos ou Nahum, personagem episódico. Não se acha também aquele que é considerado como o fundador do Antigo Testamento, Moisés; sua ausência, entretanto, é conforme a regra estrita, pois ele não é um profeta e sim um patriarca. As inscrições que figuram nos filactérios não podem ser um guia útil para encontrar a fonte em que se baseou o Aleijadinho. As referências aos versículos que são gravados poderiam fazer supor que esses textos são citações dos escritos proféticos; mas não o são; esses textos, redigidos por qualquer clérigo, contêm alusões ao traço mais marcante da biografia do personagem. Nota-se aqui é ali alguns barbarismos e curiosas adjunções de letras eufônicas, que devem ser arranjo do escultor.

Falou-se bastante de influências “góticas” até mesmo “bizantinas”, no Aleijadinho, mas nunca se pôde apresentar provas de uma ação exercida sobre nosso artista por obras anteriores a seu tempo. Quando teve de fazer os profetas de Congonhas, certamente procurou uma documentação sobre esse tema novo para ele. Deve, em qualquer biblioteca, ter se debruçado sobre uma série de gravuras florentinas do Quatrocentos, que lhe forneceram o elemento de exotismo que procurava; os chapéus estrangeiros o atraíram, tomou-os como modelo, criando ele mesmo algumas variantes, e se inspirou também no tipo fisiognômico grego, elegante e de estirpe, que dá à maior parte de seus profetas, ao encontro de toda tradição. Apenas para Isaías e Nahum ele empregou como atributo profético este envelhecimento marcado por uma barba fluvial, tradicional entre os personagens do Antigo Testamento. Quatro desses profetas, Daniel, Baruch, Amós e Abdias são jovens imberbes; Oséias,

Jonas, Joel, Jeremias, Habacuc e Ezequiel decorrem todos do mesmo tipo de idade madura, embora ainda jovem, com a barba e o bigode cuidados, apresentando também analogia com o tipo cristológico da via crucis, mas “asiatizado” pelo nariz afilado e convexo, substituindo ao nariz reto e – sobretudo em certos profetas pelos olhos ligeiramente amendoados.

Pode-se entrever enfim, por essas aproximações, como pode chegar ao Aleijadinho algum reflexo da extravagância dos profetas góticos, criados por Sluter, graças à intermediação do gravador florentino, recopiando o Mestre E. S. Vimos que Isaías de Congonhas do Campo parece derivar do Amós e do Habacuc florentinos; ora, o Ezequiel é uma cópia invertida de um São João do mestre germânico, enquanto que o gesto de Habacuc foi inspirado no de Judas Tadeu da mesma série. A ligação misteriosa entre o Aleijadinho e o mundo da idade média, pressentida por certos críticos, acha-se, pois, estabelecida.

Orientado para o “goticismo” por um instinto primitivo, reforçado por essas gravuras, nas quais ele fora buscar os modelos das vestes, o Aleijadinho se achava também levado pela tendência própria do estilo rococó a voltar às formas medievais, notadamente no amarrotado das dobras e dos aspectos das cabeças, verificada na Alemanha, onde esta tendência provém frequentemente de uma imitação voluntária, e na área da expansão ibérica, onde se deve incluir a arte napolitana dos presépios. O busto do Museu de Lisboa, proveniente de um presépio português, que é o de um tocador de sanfona, não está próximo dos profetas de Congonhas? Aqui, é a inspiração musical que provoca o élan do personagem, alvoroçando com seu sopro a barba e os cabelos. Outras imagens de santos, portugueses ou brasileiros, existentes no Brasil mesmo, mostram claramente este jeito “gótico” da segunda metade do século.



O élan de inspiração barroca arrebatava os profetas de Congonhas, faz explodir seus gestos sobre a tela azul do céu impassível de Minas Gerais. Mas um sopro mais profundo os anima, um instinto que dá ao estilo oratório do barroco uma força de convicção tirada da fé das cidades antigas. Dois homens disputam a alma do Aleijadinho, tão opostos entre si que, à falta de toda documentação, jamais se pensaria em reunir sob um só nome tantas obras diferentes. O arquiteto-decorador pertence ao mundo do século XVIII, mas quando empunha o cinzel, para modelar uma estátua, sua visão das formas é a de um homem da Idade Média. Quando desenha um monumento ou um adorno, quando esculpe um retábulo, a imaginação e a mão de Antônio Francisco se movem com naturalidade nas inflexões, curvaturas, ressaltos de formas que exprimem a pluralidade do espaço barroco. Mas, como um artesão romano ou gótico, o imagineiro concebe o espaço como um ambiente heterogêneo e descontínuo, e sua mão, martelando as passagens, constrói a estátua plano por plano. Deve-se ver na dupla natureza do mestiço a origem dessa contradição? Pode-se pensar que o sangue negro lhe transmitiu

alguns instintos primitivos. Entretanto, essa regressão primitiva aparece em Portugal desde a época gótica, e de Portugal passou para o Brasil com o barroco. Existe uma arte provincial barroca, como há uma arte provincial romana. Em todo tempo, os lugares adjacentes interpretaram de maneira menos ou mais evoluída as formas inventadas pelos centros de origem. A América Latina é um terreno privilegiado para o estudo desse fenômeno; todas as formas da civilização ocidental, anteriores ao barroco, cruzam-se com o retornou ao pré-colombiano e às formas cultas do barroco e do rococó. Todos os aspectos desse neoprimitivismo se reencontram no Brasil, desde a inspiração popular à regressão para o medieval. Em uns, é apenas fraqueza, em outros tem a frescura de fonte. O poderoso gênio do Aleijadinho imprime-lhe o vigor de uma renovação que toma o valor profético de um adeus, na aurora do mundo moderno.

(Do livro *Aleijadinho*, Ed. Record – Fragmento traduzido por Laís Corrêa de Araújo)



GERMAIN BAZIN (1901-1990)

francês de Suresnes, foi historiador de arte, curador e restaurador.

SUPLEMENTO



Capa: Passos da Paixão - Foto de Claus Meyer



IMPrensa Oficial
Governo do Estado de Minas Gerais

EUGÊNIO FERRAZ
Diretor Geral da Imprensa Oficial
do Estado de Minas Gerais

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretária de Estado de Cultura
Secretária Adjunta de Estado de Cultura
Superintendente de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário

Alberto Pinto Coelho
Eliane Parreiras
Maria Olívia de Castro e Oliveira
Catiara Oliveira Mello Afonso

Suplemento Literário
Diretor
Coordenador de Apoio Técnico
Coordenador de Promoção e Articulação Literária
Projeto gráfico
Escritório de Design
Diagramação
Conselho Editorial

Jaime Prado Gouvêa
Marcelo Miranda
João Pombo Barile
Plínio Fernandes
Gíria Design e Comunicação
Carolina Lentz - Gíria Design e Comunicação
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira, André Luiz Martins dos Santos, Daniela Mara dos Santos Andrade (estagiária)
Marcelo Miranda – JP 66716 MG

Equipe de Apoio

Jornalista Responsável

Textos assinados são de responsabilidade dos autores
Acesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br

As imagens usadas nesta edição foram extraídas dos livros *Passos da Paixão* (Edições Alumbramento, 1984), *Barroco, alma do Brasil*, de Affonso Romano de Sant'Anna, *Ouro Preto, Mariana, Sabará*, de José Israel Abrantes e dos acervos do Museu Mineiro e do Museu da Inconfidência.

O SUPLEMENTO é
impresso nas oficinas da
Imprensa Oficial do Estado
de Minas Gerais

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 – Anexo – CEP: 30130-180
Belo Horizonte, MG – Telefax: 31 3269 1143
suplemento@cultura.mg.gov.br

**GOVERNO
DE MINAS**
CULTURA



O Colóquio das estátuas

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Sobre o vale profundo, onde flui o Rio Maranhão, sobre os campos de Congonhas, sobre a fita da estrada de ferro, na paz das minas exauridas, conversam entre si os Profetas.

Ai onde os pôs a mão genial de Antonio Francisco, em perfeita comunhão com o adro, o santuário a paisagem toda – magníficos, terríveis, graves, eternos – falam de coisas do mundo que, na linguagem das Esculturas, se vão transformando em símbolo.

As barbas barrocas de uns, panejadas pelo vento que corre as Gerais, lembram serpentes vingativas, a se enovelarem; no rosto glabro de outras, a sabedoria ganha nova majestade; e os doze, em assembléia meditativa, robustos não obstante a fragilidade do saponito em que se moldaram e que os devotos vão cobiçosamente lanhando – os doze consideram o estado dos negócios do homem, a turbação crescente das almas, e reprovam, e advertem.

– Uma brasa foi colocada a meus lábios pelo serafim – diz Isaías, ao pé da grade. E Jeremias, cavado de angústia, desola-se:

– Pois eu choro a derrota da Judéia, e as ruínas de Jerusalém...

Esse choro, através dos séculos, vem escorrer nos dias de hoje, e não cessa mesmo quando Israel volta a reunir os seus membros esparsos, pois só outra Jerusalém, a celeste, não se corrompe nem se arruína.

Em sua intemporalidade, são sempre atuais os Profetas. Em qualquer tempo ou situação da história, há que recolher-lhes a lição.

– Eu explico à Judéia o mal que trarão à terra a lagarta, o gafanhoto, o bruco e a alforra – é Joel quem fala. Ao passo que Habacuc, braço esquerdo levantado, investe contra opressores e dissolutos:

– A ti, Babilônio, te acuso, e a ti, ó tirano caldeu...

Em visão apocalíptica, Ezequiel descreve "os quatro animais no meio da chama, e as horríveis rodas, e o trono etéreo". Oséias dá uma lição de doçura, mandando que se receba a mulher adúltera, e dela se hajam novos filhos. Nahum, o pessimista, não crê na reconversão de valores caducos:

– Toda a Assíria deve ser destruída – digo eu.

Contudo, há esperança, mesmo para quem forem atirados à jaula dos leões – pondera Daniel (e em numerosos recantos do mundo eles continuam a ser atirados; apenas os leões se disfarçam). Esperança mesmo para os que, por três noites, habitarem o ventre de uma baleia – é a experiência de Jonas, a caminho de Nínive.

Assim confabulam os Profetas, em reunião fantástica, batida pelos ares de Minas.

Onde mais poderíamos conceber reunião igual, senão em terra mineira, que é o paradoxo mesmo, tão mística que transforma em alfaias, púlpitos, genuflexórios, a febre grosseira do diamante, do outro e das pedras de cor? No seio de uma gente que está ilhada entre cones de hematita, e contudo mantém com o universo para larga e filosófica intercomunicação, preocupando-se com as dores do mundo, no desejo de interpretá-las e lení-las? Povo pastoril e sábio, amante de virtudes simples, de misericórdia e de liberdade – povo sempre contra os tiranos, e levando o sentimento do bom e do justo a uma espécie de loucura organizada, explosiva e contagiosa, como o revelam suas revoluções liberais?

São mineiros êsses Profetas. Mineiros na patética e concentrada postura em que os armou o mineiro Aleijadinho; na visão ampla da terra, seus males, guerras, crimes, tristezas e anelos; no julgar friamente e no curar o bálsamo; no pessimismo; na iluminação íntima; mineiros, sim, de cento e sessenta anos atrás e de agora, taciturnos, crepusculares, messiânicos e melancólicos.

