

Barroco mineiro mestiço: o abre-alas para repensar a cultura brasileira

Minas Gerais mixed baroque: making way for a reappraisal of Brazilian culture

Dra. Maria Cristina Machado Motta

Professora titular do Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadora do setor artístico e cultural do Espaço Memorial Carlos Chagas Filho

E-mail: motta@biof.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0947-4830>

Recebido em: 05/06/2023

Aceito em: 12/09/2023

Este texto foi produzido e ligeiramente modificado a partir da monografia orientada pelo Professor Antonio Edmilson Martins Rodrigues e apresentada ao Programa de Pós-Graduação Latu-Sensu em História da Arte e da Arquitetura no Brasil oferecido pelo departamento de da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em História.

Resumo

Discutir a cultura brasileira é pensar o barroco por excelência e nele está a nossa expressão primeira de criatividade, o barroco mestiço. O barroco se insere no tempo da arte e a verdade é que a arte está em todos os tempos, inclusive nos dias atuais, com seus conflitos, contrastes e choques. O carácter inquietante e sedutor do barroco certamente se relaciona com a arte contemporânea, com seus exageros e metanarrativas, com a falta de necessidade de descrever tecnicamente os procedimentos de criação. O barroco é a arte de dobras e redobras que aguçam as sensações e geram novos sentidos, sua essência não depende de teorias estéticas e de inserção cronológica. Aqui, no Brasil, o barroco nos fez desconfiar das imposições culturais europeias e, mais que isso, foi força inspiradora, e perturbadora, para a construção da nossa modernidade que tem ecos na contemporaneidade. Viva as curvas sensuais da arquitetura de Oscar Niemeyer, as bandeirinhas coloridas de Alfredo Volpi, a sensibilidade carnavalesca e tropical de Caetano Veloso, o rompimento de fronteiras entre arte e insanidade de Arthur Bispo do Rosário! Viva o grito de decolonização presente na obra de Adriana Varejão! É o barroco que se (des)dobra em inúmeras manifestações da arte e da cultura brasileira.

Palavras-chave: Barroco mineiro, Mestiço, Cultura brasileira, Arte, História da Arte.

Abstract

To discuss Brazilian culture is to think of the baroque par excellence, as in it lies our first expression of creativity, the mixed baroque. Baroque is part of the time of art and the truth is that art is at all times, even today, with its conflicts, contrasts and clashes. The disturbing and seductive character of the baroque certainly relates to contemporary art, with its exaggerations and meta-narratives, dispensing the need to technically describe the procedures of creation. Baroque is the art of folds and refolds that sharpen sensations and generate new meanings, its essence does not depend of aesthetic theories and chronological insertion. Here in Brazil, the

baroque made us distrust european cultural impositions and, furthermore, acted as an inspiring and disturbing force for the construction of our modernity, which echoes in contemporaneity. Let's celebrate the sensual curves of Oscar Niemeyer's architecture, the colorful flags of Alfredo Volpi, the carnivalesque and tropical sensibility of Caetano Veloso, the breaking of boundaries between art and insanity of Arthur Bispo do Rosário! Long live to the cry of decolonization present in the work of Adriana Varejão! It is the Baroque that (un)folds itself in countless manifestations of brazilian art and culture.

Keywords: Minas Gerais mixed baroque, Brazilian Culture, Art, decolonization.

Para Affonso Romano de Sant'Anna

Pelos ensinamentos e pelo sentimento que nos uniu

Introdução: Mestiçagem, a dualidade do conceito

No Brasil, de índios e negros, a obra colonial de Portugal foi também radical. Seu produto verdadeiro não foram os ouros afanosamente buscados e achados, nem as mercadorias produzidas e exportadas. Nem mesmo o que tantas riquezas permitiram erguer no Velho Mundo. Seu produto real foi um povo-nação, aqui plasmado principalmente pela mestiçagem, que se multiplica prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera do seu destino. Claro destino, singelo, de simplesmente ser, entre os povos, e de existir para si mesmos.

Darcy Ribeiro

O pensamento sobre o mestiço pode assumir um foco científico ou popular, mas em ambos os casos ele está carregado de ideologia. Aqui no Brasil, o termo mestiçagem assume mais pressupostos ideológicos do que biológicos, pois temos o hábito de pensar nossas identidades através de categorias cognitivas amplamente herdadas do modo pelo qual a historiografia brasileira interpretou a colonização. Do ponto de vista biológico, a mestiçagem pode ser concebida como uma troca gênica de intensidade e duração variadas que ocorre entre raças ou populações diferentes, ou ainda como miscigenação entre grupos étnico-raciais distintos. Pode-se pensar em populações que daí decorrem como um conjunto de indivíduos de uma mesma espécie que se reproduzem entre si formando um grupo de repertório genético variado. Biologicamente, a mestiçagem representa um fluxo genético que aproxima duas populações.

A cor da pele é apenas um dos fenótipos humanos e, no Brasil, ela diz muito pouco sobre a nossa constituição genômica. O primeiro censo oficial do país, realizado em 1872, reflete essa miscigenação mostrando que os mestiços, também referidos como pardos, representavam a maioria, seguidos na ordem por brancos, negros e ameríndios. Os estudos genéticos mostram que os brasileiros brancos possuem seu padrão ancestral paterno predominantemente europeu, enquanto o materno é africano ou ameríndio. A mistura genética, a chamada hibridização, como dizem os geneticistas, é algo inegável (PENA, 2011). O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) pesquisa a cor ou raça da população brasileira com base na autodeclaração. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), em 2019, 46,8% dos

brasileiros se declararam como pardos, 42,7% como brancos, 9,4% como pretos e 1,1% como amarelos ou indígenas (IBGE, 2019). Entretanto, quais são as consequências disso?

De modo geral, a ideia de mestiçagem é mais ligada à percepção do senso comum do que aos aspectos genéticos. Considero que essa é uma distância que se estabelece do ponto de vista cultural, ou seja, os estudos sociológicos e antropológicos fazem afirmações sem considerar a interpretação biológica dos fatos. A biologia faz a aproximação e não o distanciamento entre as raças e etnias e, do ponto de vista genético, a hibridização representa variabilidade, adaptação, resistência e possibilidade de diversidade. Porém, a biologia costuma ser evocada somente quando a variabilidade fenotípica humana é encarada com visão raciológica, é algo que precisa ser não só atravessado, mas também ultrapassado. Isso, porque a miscigenação pode ser vista como algo que rompe com a dualidade de dois ascendentes distintos, podendo ser percebida de modo negativo (resultado do cruzamento imoral de brancos) ou positivo (o mestiço representa um indivíduo mais vigoroso para o trabalho) (MUNANGA, 2020).

Ainda hoje, é difícil qualificar o mestiço, pois há um entrelaçamento entre os conceitos biológicos e os valores culturais, e mesmo o termo mestiço mostra-se ainda confuso para dar conta dos casos de hibridização. Desde o século XVIII, o termo mestiço era reservado para designar a mistura entre europeus e índios, e mulato para tratar da mistura entre brancos e negros. Para uma visão ampla e completa da mestiçagem, os diferentes aspectos deveriam ser considerados de modo a abranger os diversos tipos de cruzamento ou miscigenação. Neste breve estudo, as nossas análises terão abordagem social, histórica e artística, não havendo enfoque nos fenômenos biológicos. Porém, o olhar biológico é inerente à história evolutiva das civilizações e ele estará contido de algum modo nesta pesquisa sobre o barroco mestiço mineiro.

Sabemos que o processo de formação da identidade nacional brasileira passou por proposta de branqueamento, que envolveu a própria política de imigração, que considerou que esse processo implicaria no fortalecimento do brasileiro a partir da superioridade do elemento branco, ou seja, já partia de uma marca racista que acompanhou a recepção no Brasil das teorias científicas do século XIX, como o evolucionismo e o positivismo. Felizmente, esse processo não se completou e a realidade racial brasileira se caracteriza pela diversidade e não por uma sociedade branca projetada de modo ideal. Nasceu aqui uma sociedade plural formada por índios, brancos, negros, mestiços e asiáticos. O processo de branqueamento fracassou, mas o seu ideal psicológico marcou o inconsciente coletivo brasileiro, prejudicando o encontro de uma identidade nacional com bases na negritude e na mestiçagem. Por sorte, o processo de busca por essa identidade é sempre algo dinâmico e nunca um produto acabado e, por isso, há a esperança de que a mestiçagem tenha um grande valor nos projetos traçados contra as desigualdades raciais no Brasil. Se há hoje a proposta de uma identidade mestiça unitária, precisamos ficar atentos, pois esse projeto pode promover o apagamento dos movimentos de índios, negros e das chamadas minorias, que buscam a construção de uma sociedade de identidades múltiplas.

1 A mestiçagem e a cultura brasileira: o desejo de troca

A feição deles é serem pardos, à maneira de avermelhados, de bons rostos, e bons narizes bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura, e não procuram cobrir nada, sem fazer caso de mostrar suas vergonhas. E a respeito disso estão em tanta inocência como têm em mostrar o rosto... Deram-lhes ali de comer: pão e pescado cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados. Não quiseram comer daquilo quase nada daquilo e quando provavam alguma coisa logo a cuspiam fora. Trouxeram-lhes vinho em uma taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram dele nada, nem quiseram mais... Viu um deles umas contas de rosário, brancas; fez sinal que lhas dessem, e divertiu-se muito com elas. Enrolou-as ao pescoço; depois tirou-as e embrulhou-as no braço, e acenava para a terra e depois para as contas e em seguida para o colar do capitão, dando a entender que eles dariam ouro por aquilo.

Pero Vaz de Caminha

1.1 O momento inaugural

A mestiçagem é um fato antigo na história da humanidade. Durante a Grécia clássica, ela se dava nas guerras, entre povos vencedores e vencidos que, por razões políticas, buscavam a união entre os membros das aristocracias dominantes. Havia, ainda, a razão cultural, manifestada no desejo de descoberta do outro e de propagar a sua filosofia dita universal. O mesmo se passou no império romano, só que, neste caso, a mestiçagem tinha um fundamento no status social, no direito à cidadania enquanto necessidade política, social e cultural. Em nenhum dos dois exemplos, a mestiçagem é associada a preconceito, como aconteceu no mundo colonial.

Nas cartas jesuíticas sobre o Brasil, o padre Manuel da Nóbrega relata que os tupinambás (termo que designa os grupos tupi da costa brasileira nos séculos XVI e XVII) eram povos inconstantes em relação à sua cultura e religião, sendo esta sem culto, sem ídolo e sem sacerdote. Nóbrega afirma também que esses índios desejavam ser cristãos, “dizem que querem ser como nós” (NÓBREGA, 1988 [1549]). Uma questão que nos parece sempre atual é explicar como a cultura indígena foi capaz de acolher a teologia e a cosmologia dos europeus invasores, como se estas fizessem parte de uma tradição que sempre existiu, uma postura de “abertura ao outro” que é característica do pensamento ameríndio (LÉVI-STRAUSS, 1997).

A cultura-religião tupinambá está centrada na proeza e na vingança guerreiras; na glória aos bravos heróis e na existência miserável na terra aos covardes. Há nela o desejo não só de vitórias, mas de abundância e de longa vida. Curiosamente, os padres jesuítas eram associados aos profetas-xamãs tupinambás, sendo referidos como *karaibas* (ou *caraiaba*), termo usado para designar europeus que eram sobrenaturalmente poderosos. *Mair* (ou *Maíra*), nome de um importante demiurgo indígena, também era o nome usado para designar europeus, especialmente os franceses. Esses dois nomes significam coisa santa ou sobrenatural e assim chamavam aos portugueses quando chegaram ao Brasil, pois os consideravam pessoas grandes, seres de outro mundo. A associação dos europeus como *caraiabas* foi assimilada através da religião tupinambá como a volta dos heróis míticos ou divindades. Além disso, para essa assimilação também contribuiu a chegada dos brancos com seus artefatos tecnológicos (RIBEIRO, 1995; VIVEIROS DE CASTRO, 2017).

Os mitos tupinambás que separam os humanos dos heróis culturais ou demiurgos estão relacionados com a mortalidade, que caracteriza a condição humana e que é fundamental para pensar a diferença entre índios e europeus. Entre os tupis e vários outros ameríndios há o mito da *má escolha* ou o chamado *complexo da vida breve*. Os brancos fizeram a *boa escolha* na origem dos tempos e assim conquistaram, através das divindades, o dom da imortalidade. A *má escolha* está relacionada com o divórcio entre os índios e seus demiurgos, resultado da ingratidão e agressividade humana, o que lhes daria também como característica, a ausência de discernimento. Há, assim, uma associação direta entre a origem da vida breve indígena e a vida longa dos brancos, que são semelhantes às de animais, como as cobras, capazes de trocar de pele, um signo que representa a imortalidade; que está associada com a menstruação de fêmeas ou, no caso dos europeus, com a troca de roupa (VIVEIROS DE CASTRO, 2017).

Os índios desejaram os europeus enquanto alteridade plena, enquanto a possibilidade de reunir aquilo que haviam perdido na origem da sua cultura. Então, logo de início, não se tratava de impor uma identidade cultural do europeu sobre o índio, mas sim uma chance de atualização da cultura indígena através da revitalização da sua própria identidade. Surge aí a ideia de *inconstância da alma selvagem*, onde a troca e não a identidade, representa o valor essencial da cultura. Os europeus vieram, então, participar de um espaço que já era ocupado pelas figuras indígenas da alteridade, representada por deuses ou mesmo por inimigos. O desejo de absorver o outro e de modificar-se está tanto na hospitalidade aos europeus, quanto na guerra mortal aos inimigos e na vingança através do canibalismo. Tudo isso representava figuras de alteridade, possibilidades de renovação e reinvenção do mundo indígena, com sua visão complexa, trágica e dinâmica, que funda uma sociedade capaz de conciliar suas variadas tradições e de absorver novos conteúdos (VIVEIROS DE CASTRO, 1986; 2017).

Mais tarde, a visão idílica que o índio tinha do europeu se desfez. Na verdade, ela se reverteu por conta da destruição das bases da vida social indígena, bem como dos seus costumes. Muitos índios morriam de tristeza

com a impossibilidade de um futuro que lhes desse uma vida digna de ser vivida nas coisas que consideravam verdadeiras. O contato com o mundo cristão introduzia na vida do índio o pecado, doenças e enfermidades dolorosas e mesmo mortais, além de lhes impor a subordinação e a covardia. Os índios se sentiam assombrados, ameaçados pelo castigo divino e desorientados quanto a seus princípios: o bem e o mal, o belo e o feio, a virtude e o pecado, a força e a covardia, todos esses valores se confundiam. Os povos indígenas que se mantiveram firmes, passaram a cultuar a bravura gratuita, a vontade de beleza, a criatividade e a solidariedade entre si. Os que conseguiram, fugiram para o interior do país para escapar do convívio com os brancos e da cristandade missionária. Porém, a atração pelas ferramentas e adornos era irresistível e os trazia de volta para o convívio com os europeus, um verdadeiro encontro/confronto entre a selvageria e a civilização (RIBEIRO, 1995).

2 O barroco mineiro é mestiço e inovador

Mas a prova mais importante de que havia um surto coletivo de racionalidade brasileira, está na imposição do mulato... artistas novos que deformam sem sistematização possível a lição ultramarina. E entre esses artistas brilha o mulato muito.

Mario de Andrade

2.1 O barroco: dimensão conceitual

O barroco surge no século XVII entre dois períodos racionalistas, o do Renascimento (século XVI) e o do Iluminismo (século XVII). O Renascimento é marcado pela racionalidade perfeita do Criador, de modo que, ao conhecer a natureza, o homem conhece ao mesmo tempo a Deus e a si mesmo, já que ele é feito à imagem e semelhança de Deus. Já no Iluminismo, a verdade revelada ou *a priori* é inconcebível e o mundo é o objeto do pensamento humano. Podemos considerar que o barroco é resultado da crítica severa de que a razão humana é baseada na lógica divina e nas revelações dogmáticas das sagradas escrituras, ou seja, todos os fenômenos eram tratados como demonstração divina. Essa crise ocorre na segunda metade do século XVI e desencadeia o pensamento autônomo, pois se, antes, tudo era subordinado ao divino, agora, é a ação da mente humana que percebe, analisa e coordena os fatos (ARGAN, 2004).

Podemos, assim, considerar que a crise religiosa do século XVI possibilita a mudança radical da relação do homem com o mundo, quando as questões de interesse passam a ser a existência humana, a sua finalidade e o seu destino. Esse é um período marcado pelas disputas entre reformistas protestantes e católicos, e o barroco representava justamente uma reação do catolicismo ao avanço do protestantismo, que colocava em risco a hegemonia da igreja romana. O barroco também nasce como reação ao último grande período de exaltação da forma, o Renascimento, que é seguido pelo maneirismo, caracterizado pela crise da forma.

A proposta transformadora do barroco envolve a superação da razão natural do Renascimento com a entrada em cena da razão social e o acentuado processo de afirmação da materialidade na crise da ideia da representação e, daí, a afirmação do valor autônomo da imagem, que deixa de ser uma representação exata da realidade, mas, sim, um resultado dos fenômenos que ocorrem na mente humana, fruto da imaginação do artista. A igreja católica necessita da arte e dos artistas para mostrar de modo espetacular aos seus fiéis os seus cultos e rituais, sendo a imagem usada enquanto força de impacto e convencimento, como algo que induz as escolhas e o comportamento humano. Ao orientar escolhas, a imagem evita dissidências em um período religioso em que persuadir torna-se mais importante do que demonstrar. O barroco, que é associado a uma pérola disforme e irregular, traz a sua força persuasiva através de imagens carregadas de exagero e dramaticidade, que mostram forte contraste entre luz e sombra. Essas características tornam o estilo rebuscado, metafórico e cheio de antíteses, divergindo do estilo clássico do Renascimento (ARGAN, 2004; VAL; ROSÁRIO, 2012).

É verdade que o barroco nasce na Itália em 1600, sendo Roma o seu grande centro artístico, mas ele logo alcança outros países, como Portugal e Espanha, chegando à América Latina no século XVIII através da colonização europeia.

2.2 O barroco por aqui: a inventividade e a sensibilidade mestiças

No Brasil, o barroco é introduzido por jesuítas e leigos portugueses, atingindo o seu auge a partir de 1760, especialmente com a variação rococó do barroco mineiro. Em Minas Gerais, o barroco mostra grande originalidade, sendo considerado um marco inicial da nossa identidade nacional artística por Mário de Andrade. Foi inclusive esse autor, juntamente com outros modernistas da sua época que propuseram a expressão “Barroco Mineiro”, ao analisarem a singularidade da arquitetura religiosa de Minas setecentista. É interessante ressaltar que aspectos singulares dessa arquitetura, como as formas sinuosas das fachadas e os relevos escultóricos em pedra-sabão das portadas, já possui características típicas do rococó e não do barroco, o que podemos relacionar com a importação de modelos franceses. Há inclusive comentadores, como Myriam Ribeiro de Oliveira (2003 [1994]) em *Reavaliação do barroco mineiro*, que propõem a presença em Minas de três principais estilos de época considerando o período histórico: o Maneirismo, o Barroco e o Rococó.

A reapropriação do barroco mineiro mostra algo particular e regional, uma arte com vinculação à experiência humana, que possibilita ao homem repensar e modificar de modo genuíno a sua realidade social e existencial. Isso nos ajuda a entender a afinidade e a curiosidade do brasileiro pelo barroco mineiro, que nos traz uma visão nítida, mas também uma perplexidade, quando nos indagamos enquanto povo e nação, quando buscamos explicações para a nossa história e a nossa cultura. O barroco mineiro representa uma manifestação, ainda que inconsciente, de abertura da arte, ao quebrar os padrões fixos do estilo trazido pelos portugueses (ÁVILA, 2012).

No interior do Brasil, o barroco excitou a imaginação dos artistas através do uso de material local, pois, por mais imitativas que fossem as obras, obrigava a criação de modelos e padrões originais. O itacolomito é uma rocha metamórfica e levemente flexível, que é má condutora de calor. Nos projetos arquitetônicos, o seu uso enriqueceu o cromatismo das fachadas das construções e trouxe também um abasileiramento composicional, pois as esculturas mostram intensa expressividade, que pode ser relacionada a imperfeições anatômicas ou acabamento facilitado. Esses são exemplos de resultados eficazes, e mesmo elegantes, que representam o encontro de soluções adequadas através de vias menos ortodoxas (MENDES, 2003). As modificações no plano original eram comuns nas construções mineiras, tal como relata o mestre de obras Francisco de Lima Cerqueira:

“Tudo o que se tem feito fora do risco é melhor do que aquilo que no risco se percebe, não que o dito risco tenha defeitos, porém algumas cousas só quando se fazem, se vê a impossibilidade de as poder pôr conforme o sentindo do amanuense” (CERQUEIRA *apud* OLIVEIRA, 2003 [1994]).

Essa capacidade de democratização cultural fez do barroco mineiro uma arte com características diversificadas, que contou com a participação, ainda que minoritária, de índios, bem como de mestiços e negros. São povos com culturas diferentes, mas há um entrosamento e uma harmonização entre essas contribuições, que geram um carácter cultural expressivo e autêntico. Pode-se pensar, a partir daí, em um cruzamento cultural, pois, se houve autoridade branca e colonialista que induzia a reprodução da arte portuguesa, houve também a contribuição do negro e do índio que não se desfizeram das suas culturas nem mesmo por imposição, nos legando suas afirmações em termos artísticos até os dias de hoje (FERNANDES, 2003 [1968]).

Há ainda outros pontos que merecem ser mencionados e que são controversos, tal como o uso de temas locais, que são incorporados à iconografia barroca europeia. Entre tais elementos estão a representação de figuras étnicas de indígenas e mulatos, bem como da fauna e flora do Brasil, que mostram a exuberância da

natureza tropical. Tais representações iconográficas são encontradas nas igrejas do sudeste e do nordeste do país; entre elas se destacam as frutas locais, como o abacaxi, o caju e o cacau, que são combinadas a elementos de ornamentação fitomórfica usados por europeus, como as folhas de acanto e uvas. Se, por um lado, a introdução desses elementos pode representar resistência ou afirmação de uma identidade nativa nas artes coloniais; por outro, pode ser interpretada como parte da estratégia de pregação e catequização católica no Novo Mundo, ou ainda a uma visão do colonizador sobre o exotismo da natureza brasileira (BATISTA, 2017).

A nossa cultura miscigenada é o resultado de vivências históricas que se expressaram através de vários artistas no barroco mineiro, que anunciaram e reafirmaram um nacionalismo que tem seu viés político na Inconfidência (1789). Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, talvez tenha sido a expressão máxima do barroco mineiro ao retratar com grande fidelidade a alma brasileira no momento histórico em que viveu, prenunciando uma nação brasileira e se relacionando com os ideais dos Inconfidentes. Ele nasce na segunda metade do século XVIII (1738) no ambiente da efervescência cultural de Vila Rica, hoje Ouro Preto. Nas esculturas, a sua arte tem a expressão barroca da revelação dolorosa, mesclada ao transe místico e à destinação trágica, um expressivo contraste entre a beleza da santidade e o agreste da força e do sofrimento dos rostos enegrecidos, como afirma Germain Bazin (1956).

O entalhe na obra de Aleijadinho é considerado, ao mesmo tempo, primitivo e elaborado quanto à sua expressividade, especialmente enquanto forma definida de aculturação do barroco mineiro do século XVIII. As figuras religiosas são muitas vezes representadas como mulatos de estrutura atarracada (baixa e musculosa) e com mãos deformadas e vigorosas, um exemplo figurativo que é racial e estilístico e que experimenta o barroco europeu de modo totalmente inusitado. As imagens revelam a descoberta e a improvisação do sentimento religioso por uma nova cultura, seja através da graça, da ingenuidade ou do espanto. A perplexidade diante do novo, a rudeza e o cansaço também são representados em figuras religiosas, populares e nada acadêmicas (LATERZA; VIEGAS DE ANDRADE, 2003 [1983]).

Inicialmente, a arquitetura religiosa mineira seguiu padrões tradicionais, convencionalmente chamados de barroco jesuítico. As igrejas apresentavam uma estrutura retangular pesada e fachadas de linhas modestas, sendo o destaque ornamental dado à parte interior. Papel renovador na concepção de projetos arquitetônicos pode ser dada a Manuel Francisco Lisboa, que riscou a Igreja do Carmo em Ouro Preto (1766), tendo como principal discípulo o seu filho, o Aleijadinho. É ele que projeta a obra-prima do barroco mineiro no século XVIII, a igreja de São Francisco de Assis. Com suas paredes curvas e torres redondas, essa construção afirma a plenitude da imaginação arquitetônica, já com características brasileiras, adotando formas mais leves e harmoniosas, que dão movimento ao templo e que mostram fantasia escultural (ANDRADE, 2003 [1928]). O entalhe de Aleijadinho pode ser considerado tecnicamente primitivo, mas é elaborado quanto à expressividade que está refletida em uma obra que tem sentimento religioso próprio, uma religiosidade que nada possui de acadêmica e que é capaz de experimentar suas sutilezas e ambiguidades existenciais de maneira espontânea, com profunda espiritualidade e de modo totalmente diverso do barroco europeu (LATERZA; VIEGAS DE ANDRADE, 2003 [1983]).

Outro artista que merece menção pela notável contribuição à pintura mineira é Manoel da Costa Ataíde, companheiro do Aleijadinho em momentos importantes, como na realização do seu projeto maior, a igreja de São Francisco de Assis e, na sua última obra, ao pintar a igreja de São Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas. Mestre Ataíde, como ficou conhecido, também participou da decoração de painéis ou tetos de muitas igrejas, como a de Santo Antônio, em Tiradentes, a do Caraça e as de Ouro Branco e Santa Bárbara. Ele não era pintor mestiço, mas teve vida em concubinato com Maria do Carmo Raimunda da Silva, uma forra de cor parda, com quem teve quatro filhos. Isso pode explicar, pelo menos em parte, o uso em sua obra de figuras mestiças e a sua participação em irmandades de pretos e pardos (VARELLA, 2006; CAMPOS, 2007).

A obra de Mestre Ataíde se caracteriza pela inspiração nos tipos humanos de formas desproporcionais e no uso de composição assimétrica, em diagonal, criando um estilo grandioso, retorcido, que desafia o equilíbrio proposto pela arte renascentista. Outros elementos usados em suas obras são as flores, os vasos, as rocalhas e os anjos, aliás, uma grande novidade em seu trabalho são os coros de anjos músicos que apresentam

traços mestiços, ou mesmo negros. O uso de uma paleta tropical contendo azuis, vermelhos e ocres muito vibrantes, contrastam com o fundo branco, o que proporciona grande luminosidade e dá destaque às figuras, intensificando a sensação de profundidade (VAL; ROSARIO, 2012).

Alguns pintores mulatos menos conhecidos realizaram diversos trabalhos artísticos nas igrejas de Minas Gerais. Entre eles está José Gervásio de Souza Lobo, que trabalhou em Ouro Preto, na segunda metade do século XVIII, fazendo desenhos de plantas na colônia tropical, que eram enviados ao Horto Real de Lisboa. Entre 1791 e 1792, ele acompanhou uma excursão científica ao interior da Capitania de Minas onde realizou produção local. É dito que trabalhava sozinho, sem a interferência de mão-de-obra auxiliar. Entre as suas obras estão o templo do Rosário e trabalhos para a matriz do Pilar de Ouro Preto. Para o Rosário dos Pretos fez a pintura do altar-mor, bem como a pintura, douramento e encarnação dos altares de Santo Antônio e São Benedito. Sua pintura manifesta qualidade e excentricidade ao representar anjinhos com feições mulatas, produzindo um estilo rococó aclimatado, imerso na cultura barroca de Minas Gerais (OLIVEIRA; SANTOS FILHO, 2010).

Outro pintor mestiço dessa época foi Manoel Ribeiro Rosas, que trabalhou com José Gervásio na igreja Rosário dos Pretos. Ele é autor do forro da sacristia da Capela do Carmo em Ouro Preto, erroneamente atribuída a Manuel da Costa Ataíde, como também do forro da capela-mor da Capela do Rosário dos Pretos em Santa Barbara. Manoel Rosas tinha estilo próprio e sua pintura tinha sensibilidade visual e delicadeza. Seu desenho é marcado pelo domínio do sombreado e pelo colorido vivaz onde se destacam ricas representações da paisagem e da fauna. Há ainda os trabalhos de Manoel Victor de Jesus, que se estabeleceu na famosa Vila de São José, hoje cidade de Tiradentes, no início do século XVIII. Pertenceu à confraria de São Francisco de Assis, daí concluir-se que ele era mulato. Produziu várias obras que se encontram hoje em Tiradentes, como o forro da sacristia na matriz de Santo Antônio, uma pintura de cores vivas, que contrasta com o fundo branco realçando representações florais, em estilo rococó. Em São João Del Rei, fez forros para a catedral de Nossa Senhora do Pilar, além de pinturas para a capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Prados, onde representou a Última Ceia e as Bodas de Caná (OLIVEIRA; SANTOS FILHO, 2010; SANTOS FILHO, 1982/3).

Há características marcantes e comuns a esses artistas pintores que fazem do barroco mineiro uma das manifestações iniciais de uma arte original brasileira. Entre elas, está a representação da Virgem, de santos e de anjos com traços mulatos ou negros e o uso de cores intensas e puras. Na verdade, as cores são fundamentais para gerar uma iconografia autêntica, elas têm um papel não só estilístico, mas estão associadas ao tipo de imagem que retratam, ajudando na compreensão dos símbolos e no entendimento da composição. O vermelho é relacionado ao amor, à caridade, à realeza e à adoração do que é divino, mas também representa temor e êxtase diante do desconhecido. Outras significações são atribuídas às cores, que funcionam como símbolos: o vermelho vivo é associado a manifestações da sexualidade irreprimível e contrasta com o azul, que remete à sacralidade, ao desconhecido, ao sobrenatural e ao infinito, atraindo a fé. Outra cor presente é o amarelo, através do ouro e das representações do sol, simbolizando a luz revelada aos profanos e a possibilidade de união com Deus (SILVA, 1965). Essas são marcas peculiares do barroco mestiço, que estão refletidas em manifestações artísticas e culturais de grande inventividade e sensibilidade.

3 O Barroco em tempos modernos

Todo debate sobre a modernidade na América Latina que não inclua o barroco é parcial e incompleto.

Irlemar Chiampi

O Brasil é um país unificado pela língua, mas que possui múltiplas culturas, mitos e tradições estéticas e, por isso, representou e ainda representa um espaço singular para a apropriação do barroco. Na verdade, o

barroco representa uma possibilidade de reciclagem, sendo também referido como arte neobarroca, aquela capaz de formar uma nova ordem cultural (CHIAMPI, 2010). O neobarroco é possivelmente a nossa maior fonte de reciclagem e de inspiração para a realização de uma arte moderna original, “uma opção ao ocaso da modernidade: uma ressurreição de realidades enterradas, ressurgimento do esquecido e do reprimido que, como outros momentos da história, pode levar a uma regeneração. Os retornos à origem são quase sempre revoltas, renovações, renascimentos” (PAZ, 1993).

O artista barroco, não importa de que era for, é dilemático: ele tem a consciência do mundo novo, mas carrega consigo ideias anacrônicas e tradicionais que o alienam da realidade atual. Para nós, brasileiros, o barroco surge como a celebração do novo, como a chance de experimentar, mas também de romper com a tradição cultural europeia. Está aí a nossa possibilidade de reinvenção, uma nova razão estética que se fez e se faz presente na nossa cultura; seja nos escritos antropológicos e sociológicos de João do Rio e Lima Barreto durante a *Belle Époque* carioca; nos anos 1920, no movimento modernista paulistano; na literatura instigante e genuína de Guimarães Rosa nos anos 1950, ou ainda mais adiante, com o movimento da Tropicália que surge na segunda metade da década de 1960, ou mesmo na arte contemporânea de Adriana Varejão. São experiências que realizaram uma ruptura estética, mas que, ao mesmo tempo, dialogaram com questões incompletas e inacabadas da tradição, nos predispondo ao alcance de uma identidade cultural. Penso que o barroco mineiro e mestiço é a nossa primeira resposta à ideia de uma história linear, universal e homogênea que nos era imposta pelo europeu colonizador. Não se trata da negação da história, mas da possibilidade de um diálogo permanente com o passado, que, ao ser reapropriado, dinamiza o nosso presente e permite que possamos avaliar a experiência da modernidade brasileira.

A modernização do barroco só é possível quando há uma revisão crítica dos seus valores culturais e estéticos. No caso latino-americano, a inserção cultural do barroco só acontece quando há uma comunicação das formas barrocas com a realidade e o conteúdo dos países americanos, de modo a proporcionar uma identidade cultural. Nessa reapropriação, há algo dialético: apreciar o barroco como estética universal ou convertê-lo em algo particular e regional. Há autores, como o cubano José Lezama Lima (1988), que se referem ao barroco como “coisa nossa”, um fato americano, enquanto um espaço de efervescência cultural onde há o encontro de línguas, tradições e ritos. O barroco representa a chegada a uma confluência, que é justamente o descobrimento da América, um entrecruzamento de signos e temporalidades.

Para Lezama Lima (1988), as formas distorcidas do barroco são resultado de criação com dor, pois “a assimilação ou desassimilação de uma cultura por outra não é algo confortável, mas sim um fato doloroso, igualmente criador e criado”. O barroco representa uma experiência de tensão histórica que é capaz de criar uma cultura autêntica a partir de conhecimentos do velho mundo. O barroco na América assume características estéticas próprias e uma delas é justamente a tensão, uma marca formal que é capaz de combinar elementos díspares para alcançar a chamada “forma intuitiva”. Esse barroco não é, então, mera justaposição de elementos culturais diferentes, mas sim uma busca por um símbolo próprio, que traz consigo a reunião dos opostos e a harmonia; é a chamada *arte da contraconquista*. Há nela um sentido político e revolucionário, que vai na contramão do barroco dogmático que tem fins de persuasão, propondo uma contracatequese e trazendo à baila a experiência de conflito e de dor dos artistas mestiços, como o Aleijadinho. O barroquismo de Lezama Lima representa a nossa meta-história, uma ruptura com a história linear do pensamento hegeliano (LIMA, 1988).

O período conhecido como barroco, situado entre os séculos XVII e XVIII, não pode ser visto somente como um fenômeno histórico, mas também historiográfico no que se refere à história da arte e à literatura. O termo arte colonial é invariavelmente associado ao discurso barroco desde o final do século XVIII (WÖLFFLIN, 2021) e, aqui no Brasil, o primeiro autor a utilizar a palavra barroco em um sentido estilístico foi Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879), o pai da historiografia da arte brasileira, que analisou as obras da época colonial a partir de uma abordagem formal e política (GOMES JUNIOR, 1998).

O Brasil tem alma barroca. Aqui, mais que em qualquer outro país do mundo, a ideologia barroca tem, desde o fim do século XVII e ao longo de todo o século XVIII, a corporificação de uma prática que não é só

jesuítica, mas também de todo o povo deste novo mundo. Uma ideologia que busca a união dos contrários, ao idealizar a fusão do carácter divino da criação com o projeto humano de ocupação do universo; uma visão centrada no homem, na geografia da nova terra e, ao mesmo tempo, em Deus, criador de maravilhas (SANT'ANNA, 1997). No Brasil, a partir da década de 1920, o estilo barroco ganhou, com o modernismo, uma enorme importância na construção de uma identidade estética e cultural própria, a chamada brasilidade. Mário de Andrade e outros artistas e críticos modernistas desenvolveram o conceito de uma arte brasileira nacional autóctone com base no barroco de Minas Gerais (ANDRADE, 1928; GOMES JÚNIOR, 1998).

O contato inicial de Mário de Andrade com o barroco mineiro e seus monumentos se dá na sua primeira viagem para Minas, que acontece em 1919, quando ele foi visitar, em Mariana, o poeta Alphonsus de Guimaraens. Cinco anos mais tarde, ele volta em caravana formada pelos modernistas paulistanos, entre eles Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, acompanhados pelo jornalista René Thiollier, pela aristocrata Olívia Guedes Penteado, pelo advogado Goffredo Telles e pelo artista e poeta Blaise Cendrars. O grupo foi assistir às cerimônias da Semana Santa em Minas e passaram por Belo Horizonte, Ouro Preto, São João del-Rei, Tiradentes, Mariana e Congonhas. Esse passeio histórico de 1924 se tornou tão importante que ganhou o nome de *Viagem da Descoberta do Brasil* (CAMPOS, 2011).

Mário de Andrade (1942) vê no folclore e no barroco mineiro elementos populares e eruditos que constituem as principais características da cultura brasileira e os utiliza em suas pesquisas antropológicas e etnográficas, que almejam a modernização da inteligência nacional. A falta de um olhar cuidadoso para as tradições era para ele algo marcante em nossa cultura e que deveria ser combatido a qualquer preço. Outra crítica severa feita por ele era a atitude submissa de cópia de modelos importados que gerava imitações desprezíveis, uma produção artística que não era verdadeiramente nossa. Há autores que afirmam que, nessa busca por identidade cultural, Mário de Andrade fez uma associação entre o barroco, o nacionalismo e a cultura alemã. Desse modo, ele buscava abrir novos horizontes para a valorização do nosso patrimônio artístico e histórico, libertando-o da influência clássica e da cultura francesa (AVANCINI, 1994).

O entusiasmo de Mário de Andrade e sua busca de raízes nacionais caracterizaram o movimento modernista brasileiro, como mostra o discurso renovador e emocional sobre a identidade nacional publicado em 1921.

Mas o que há de mais glorioso para nós é o novo estylo néo-colonial, que um grupo de architectos nacionaes e portuguezes, procura lançar (...) Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a architectura, estylizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico, e formando construções mais adaptados ao meio. (...) O néo-colonial que por aqui se discute é infinitamente mais audaz e de maior alcance. Si o público, bastante educado, ajudar a interessante iniciativa, teremos ao menos para a edificação particular (e é o que importa) um estylo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima a ao nosso passado” (ANDRADE, [1921] *apud* BAUMGARTEN; TAVARES, 2013).

A obra da era colonial do arquiteto e escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi o tema ideal para a exaltação da nação brasileira e da sua representação artística pelos modernistas, pois ele encarnava em sua própria essência a mestiçagem de um povo. Aleijadinho é também uma figura marcante para os representantes do movimento neocolonial do final do século XX, caracterizado por abordagens transculturais e transhistóricas, e que deve ser diferenciado do movimento neobarroco que é relacionado à época contemporânea, a partir da segunda metade do referido século (CALABRESE, 1987).

Para Mário de Andrade (1942), a prova definitiva de que havia no Brasil colônia um surto coletivo de racionalidade brasileira, está relacionada com a presença do mulato nas artes plásticas. Ela acontecia especialmente na arquitetura das igrejas de estados como Bahia e Pernambuco, bem como em Minas e suas cidades, de Ouro Preto a Caeté, onde artistas novos transformavam sem sistematização as lições trazidas de além-mar. Entre esses artistas, estavam escultores, pintores e mesmo músicos, como o padre José Maurício

Nunes Garcia. Porém, segundo o autor, os mulatos tinham uma situação particular, eles eram desclassificados por não terem mais raça, não eram pretos, nem brancos e, quando livres, eram dotados de uma liberdade vazia. Os mulatos não apareciam como raça, mas como mestiçagem, cada mulato era um ser só, sem referência étnica com os demais e, para Mário, essa podia ser uma das causas da inconsciência nacional que caracterizava aquele momento histórico. Um povo sem tradições porque ignorava a pátria e a terra, porque ainda não tinha consciência do espaço que ocupava no país.

Em verdade, na consciência daquela gente inda não tinha se geografoado o mapa do imenso Brasil. Ambições, desilusões, nababias, quedas bruscas, estaduanismo, mal-estar fundo: era natural que brotasse uma alma com pouca prática da vida, cheia de arroubos assustados, se esquecendo de si mesma nas névoas da religiosidade supersticiosa, cujo realismo, quando aparecia, aparecia exacerbado pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos. E de fato não passou disso a Inconfidência. E foi isso quase que a obra toda de escultor, do Aleijadinho (ANDRADE, 1965 [1928]).

Apesar disso tudo, tivemos aqui o Aleijadinho que reinventa de modo surpreendente o sentido do ateliê renascentista, onde os discípulos completavam as obras de arte do mestre. Para Mário de Andrade, ele representa o gênio maior, a solução brasileira da colônia, um mestiço que tem lógica independente para transformar as obras lusas. Havia os que diziam que o Aleijadinho era tecnicamente atrasado e excêntrico, como Saint-Hilaire, primeiro a fazer registro impresso do artista; e o capitão Burton, que aconselha que os povos jovens alcancem a genialidade principiando pela imitação e só depois pela criação.

Mário de Andrade não gostava que se juntasse, à obra de Aleijadinho, a palavra primitivo, que considerava vaga na medida em que podia significar tanto primário, como iniciador de estéticas novas. O uso do adjetivo primitivo impedia o reconhecimento do que era legítimo e genial na obra de Aleijadinho, sempre balizada com o conceito de genialidade que chegava da Europa. Então, o que era considerado erro ou defeito representava, na verdade, o processo criativo do artista, que lhe dava uma solução pessoal para expressar sua brasilidade. Ao divergir dos trabalhos que lhe eram apresentados, Aleijadinho tornava a sua obra mais qualificada, porque era provida de caráter próprio e por ter, muitas vezes, genialidade plástica (ANDRADE, 1965 [1928]).

Mário de Andrade enaltece o valor artístico de Aleijadinho para a formação de uma arte genuína e genialmente brasileira em uma belíssima passagem que escreve sobre o artista:

O Brasil deu nêle o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana. A função histórica dele é vasta e curiosa. No meio daquele enxame de valores plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos como genialidade, êle coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar... abasileirando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura, por outro lado, mestiço, êle vagava no mundo. Êle reinventava o mundo. O Aleijadinho lembra tudo! Evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagamunda, que seria diletante mesmo, si não fosse a força de convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que um nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! Aconteceu no Brasil. E só é Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiossincrasias. E nisto em principal é que êle profetizava americanamente o Brasil... (ANDRADE, 1965 [1928]).

As discussões sobre o primitivismo no Brasil estão relacionadas a um debate anterior sobre raça e etnia na formação da nação e estão também associadas a ideias de inferioridade a partir do conceito das “três raças tristes” que originam o povo brasileiro. Tais discursos instigam o movimento modernista brasileiro a pensar

no primitivismo enquanto valorização da herança cultural nativa. Não se tratava de assimilar e reproduzir noções do primitivismo europeu, mas sim de repaginar tais ideias e as utilizar em defesa da autêntica cultura brasileira, mas há entre os modernistas uma divergência quanto a isso (GUERRA, 2010).

O olhar etnográfico de Mario de Andrade sonhava em preservar o primitivo, que ao ser contraposto ao presente, o protegia da deterioração, um modo de salvar a pureza cultural antes que ela se perdesse. Para ele, a grande ruptura devia se dar com a forma hegemônica carioca, que constituía a essência de um acordo nacional consolidado e, uma vez havendo esse rompimento, “as modas” não deveriam ser diretamente importadas da Europa sem tradução e intermediação próprias. Do lado oposto está o Movimento Antropófago (ANDRADE, 1976 [1928]), representado por Oswald de Andrade, que não deixa de ser primitivista, mas que não visava a manutenção da pureza e, sim, a incorporação voraz da alteridade para afirmar a modernidade. A Antropofagia foi pensada como um movimento para exportação, havia nela uma busca em ganhar credibilidade junto à vanguarda europeia e em inverter o fluxo direcional da influência cultural ao repercutir suas ideias em Paris. As leituras atuais sobre a Antropofagia vêm no Movimento uma resistência ao pensamento colonialista, de acordo com o que escreveu Oswaldo Costa em *De antropofagia*:

“Se enganam os que pensam que somos contra somente os abusos da civilização ocidental. Nós somos é contra os usos dela (...) Contra a servidão mental. Contra a mentalidade colonial. Contra a Europa” (COSTA *apud* CARDOSO, 2022).

Ainda em São Paulo, o conservadorismo da elite, ao fazer conexões com a arte do passado, defendeu a ideia de pátria enquanto uma reação ao cosmopolitismo destrutivo. Nesse sentido, o neobarroco funcionou como um apelo para salvaguardar os valores nacionais que poderiam ser ameaçados pelo grande fluxo de imigrantes europeus, principalmente italianos, que se estabeleceram na região nas primeiras décadas do século XX.

Os relatos atuais indicam que a Antropofagia se posiciona contra o colonialismo europeu e contra o nativismo brasileiro, repelindo as ideias expressas pelo grupo Verde-Amarelo. Tal grupo pregava um nacionalismo puro, com tendências nativistas, que lutava por uma cultura brasileira livre da influência europeia. As fortes ideias patriotas e ufanistas dos verde-amarelos pregava uma integração étnico-cultural mediada pelas instituições conservadoras. Um dos seus líderes, Plínio Salgado, presidia a Ação Integralista Brasileira (AIB), que tinha olhar ultranacionalista e afinidade pelo fascismo italiano. Entretanto, em todos esses casos, há uma atitude marcada por um olhar de superioridade para o Outro colonizado, um olhar ao avesso para as ideias impostas pelo europeu colonizador.

As contradições do Movimento Modernista, que ainda permanecem vivas, foram abertamente expostas por Mário de Andrade em depoimento proferido na Biblioteca do Itamaraty em 1942. Segundo ele, a Semana de 22 teria nascido para exercer uma função social, para educar as consciências que, ao se elevarem, atuariam as forças da sociedade. Para Mário, tal acontecimento jamais poderia ter sido realizado no Rio de Janeiro, que ele chama de Corte, que ele vê como “a maior homenagem que oferecemos ao tropical instinto burocrático da nacionalidade” (ANDRADE, 1942). Mário dizia que, diferentemente de São Paulo, no Rio não havia aristocracia tradicional, mas sim uma burguesia riquíssima que seria incapaz de realizar um movimento que pudesse destruir o espírito conservador e conformista vigente (ANDRADE, 1965 [1928]). Então, se havia no Rio, nos anos 1920, Manuel Bandeira e seu *Carnaval*, não havia a chance de uma ruptura com princípios e técnicas que sustentassem a inteligência nacional e que pudessem se rebelar contra a Academia Brasileira de Letras. Na medida em que vai mostrando a dicotomia entre Rio e São Paulo, Mario afirma que esta última cidade é muito mais moderna, um resultado da economia do café e do industrialismo, e enaltece a figura essencial de Paulo Prado, sem a qual não haveria a Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo ele, um espírito aristocrático que deu substância e identidade de classe ao modernismo, aquele que era capaz de transformar em assunto os problemas da realidade brasileira e que deu função social ao movimento (BERRIEL, 2013).

4 Os herdeiros do barroco

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa.
 A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem.
 Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração
 dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América.
 A idade de ouro. E todas as girls.

(ANDRADE, Oswald *apud* ROCHA; RUFFINELLI, 2011)

Existe, hoje, uma visão de que a arte negra surge na relação entre colonizador e colonizado, sendo que a retórica do colonizador insiste no olhar que reduz a complexidade do Outro a algo caricato. Contemplar a Europa a partir do Brasil é exatamente uma inversão desse olhar primitivista, é maneira de desestabilizar o sentido de nativo, selvagem e primitivo. O movimento antropofágico teve pretensão anticolonialista, sua prática se apossou de identidades subalterizadas e exploradas. A questão que se apresenta é que, apesar dos antropofagistas se aliarem com o povo contra a elite, suas ações não tinham apelo popular na época, talvez porque, por mais que exaltassem as raízes indígenas e africanas (estas em menor frequência), eles falavam *delas* mas não *em nome delas*. O fato é que, em 1964, no décimo aniversário de morte de Oswald de Andrade, começaram a ocorrer reedições de vários de seus textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *A marcha das utopias* e, em 1967, *O Rei da Vela* estreou no Teatro Oficina sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa. Não que antes disso não fosse uma referência da história da literatura, mas, a partir daí, Oswald se torna uma figura significativa e atual da contemporaneidade.

Nos anos 1960, o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (ANDRADE, 1976 [1924]) e o *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 1976 [1928]) passaram a circular entre a classe artística e, em 1968, Gilberto Gil e Torquato Neto (1968) usaram muitas frases destes manifestos na música *Geleia Geral* que faz parte do disco *Tropicália ou panis et circenses*, onde Oswald é uma das principais inspirações:

O poeta desfolha a bandeira
 E a manhã tropical se inicia
 Resplendente, cadente, fagueira
 Num calor girassol com alegria
 Na geléia geral brasileira
 Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê bumba-iê-iê boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê bumba-iê-iê-iê
 É a mesma dança, meu boi...A alegria é a prova dos nove
 E a tristeza é teu porto seguro
 Minha terra onde o sol é mais lindo
 E Mangueira onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem
 Pindorama, país do futuro

Ê bumba-iê-iê boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê bumba-iê-iê-iê
 É a mesma dança, meu boi...

É a mesma dança na sala
(No Canecão), na TV
E quem não dança, não fala
Assiste a tudo e se cala

Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra

Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil

Três destaques da Portela
Carne seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade e jardim

Ê bumba-iê-iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi....

Nessa composição está o efeito da visão anticolonialista proposta no *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 1976 [1928]), que critica os universais metropolitanos ou europeus. A música faz conexões entre a cultura da elite e a cultura de massa em uma relação que envolve acertos e atritos. Se Oswald passa a se situar no centro da cena cultural brasileira, junto com ele estão os modernistas dos anos 1920 e suas ideias, que são usadas para enfrentar o autoritarismo do governo militar, uma forma de resistência e de militância que dá espaço a um movimento contestador em um momento de “cala-boca” e de “Brasil: ame-o o deixe-o”. As ideias dos primeiros modernistas traziam a importância das ações artísticas e literárias para o momento histórico e se completavam com os acontecimentos políticos. Estava aí uma espécie de resposta aos tempos da ditadura militar no que diz respeito a imposições e repressões, o que se dava através de uma visão crítica e mesmo sarcástica do nacionalismo. Por outro lado, os textos e conferências de Mário de Andrade nos anos 1940 suscitavam respostas mais contidas, onde ele considerava o movimento modernista dos anos 1920 como um acontecimento que tinha tentado melhorar a visão política e social do homem frente à sociedade, mas que fracassou em mobilizar as multidões, alcançando uma liberdade apenas estética. Mas nisso, ao assumir certo fracasso ou engano, Mário exalta o papel do artista brasileiro que pode realizar em novos tempos uma enorme conquista.

Inspirados pelos modernistas, talvez mais na figura de Oswald, outros artistas mostraram suas experiências como Flávio de Carvalho, que participou de uma procissão de Corpus Christi com seu chapéu de veludo verde em uma época em que descobrir a cabeça em manifestações religiosas era uma demonstração de desrespeito. Também houve o Cinema Novo de Glauber Rocha que, com o seu *Terra em Transe* fez uma crítica mordaz a história do Brasil e seus personagens através de um país latino-americano fictício, o Eldorado (ROCHA, 1967). O legado de Oswald parecia presente em todas as artes dos anos 1960, como na obra de Helio Oiticica, que incorpora meios de comunicação de massa a seus trabalhos, mostrando a necessidade do artista de se posicionar politicamente diante do mundo.

A instalação penetrável *Tropicália* de Hélio Oiticica pode ser considerada antropofágica na medida em que devora o corpo do espectador e o transforma, tal como fazem as experimentações sensoriais de Lygia Clark, que se interroga se esta simbiose dos corpos não representa a antropofagia arcaica. A obra *Tropicália* inspirou ainda a Caetano Veloso o nome do movimento musical, que mesclou elementos de manifestações tradicionais brasileiras, unindo o popular e a vanguarda, e que fusionou tais tradições com tendências estrangeiras da época. A Antropofagia indicou ao músico baiano a possibilidade de uma incorporação sem limites, que se caracterizou pela devoração de diferentes repertórios e ritmos, como também pelos excessos, seja nas cores das roupas usadas nos espetáculos ou na linguagem da paródia e do deboche. Tudo isso contribuiu para a inovação da cultura brasileira e para o rompimento com a arte militante de ocasião que tentava sustentar a situação política no tempo da ditadura (ANDRADE, 2022).

Nos anos 1980, Haroldo de Campos escreve *Da razão antropofágica: diálogo e diferença da cultura brasileira* onde projeta a Antropofagia como um modo de construção não hierarquizado da literatura (CAMPOS, 1992). Mais uma vez, o movimento antropofágico torna-se uma ferramenta para entendermos a questão da temporalidade cultural e as relações entre Europa e América. Já nos anos 1990, mais especificamente em 1999, a 24ª Bienal de São Paulo propõe uma internacionalização desse movimento e renova a crítica ao eurocentrismo na história da arte. Nos anos 2000, o olhar feminino presente na música popular brasileira bebe da fonte oswaldiana que está presente na parceria de Marisa Monte com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown em *Tribalistas* (2002) e em *A mulher do Pau-Brasil* de Adriana Calcanhotto (2018). Ainda na contemporaneidade, temos na obra da pintora Adriana Varejão (1964-...) máximas barrocas e provocações de engano e ilusão para o estabelecimento de um contrafluxo decolonialista: um processo de criação a partir de ruínas que mostram a dilaceração da carne e propõem um novo olhar sobre a dobra a partir da estrutura colonial.

O pensamento modernista é ainda tão atual porque tem a capacidade de questionar a autoridade eurocêntrica e o modo como os universais nos foram dados historicamente. A proposta de devoração do outro traz a figura da alteridade que, do ponto de vista cultural, se torna efetiva. Saímos de um processo histórico que nos legou, no período colonial, de modo unilateral e simplificado o título de copistas e imitadores dos modismos europeus. Então, com o modernismo, se dá o ponto de virada conceitual, que traz um novo modo de entender a nossa cultura através da decolonização, o olhar pelo avesso do renascimento que nos tentou impor suas regras e tradições. O modernismo se fez atemporal porque ainda hoje nos lança a pergunta que não se cala: O que é o Brasil, quem somos nós os brasileiros? Há uma estratégia de se reconhecer os brasileiros como herdeiros em partes iguais de um passado desigual. É importante atentar que, ao afirmar que todo cidadão partilha das mesmas matrizes biológicas, sejam elas europeias, africanas ou ameríndias, há um risco de consolidar uma ideia de brasilidade que resulta no apagamento de vozes minoritárias e marginalizadas.

5 Conclusão em um quase poema

Sempre-vivos

Vamos começar ouvindo o padre José Maurício,
 Para pensar na decolonização, no avesso do nosso nascimento.
 Viva Gregório de Matos, o Boca do Inferno desafiador,
 Viva o Barroco mineiro de Aleijadinho, rebelde, mulato, deformado e questionador,
 Viva as cores exóticas, os lábios carnudos dos anjinhos mulatos que cantam em coro regidos
 por Mestre Ataíde,
 Viva Mário e o folclore brasileiro que gerou Macunaíma e que desvairou na Pauliceia,
 Viva Tarsila que ao comer rã teve o insight da Antropofagia e criou o Abaporu,
 Viva Oswald! Nosso provocador maior, por seus manifestos e manifestações, ele que reuniu Poesias e
 com a Vela do Rei chegou nos anos 1960....

E iluminou Zé Celso e Gil, que criou a Geleia que conta a nossa Real história,
E iluminou também Oiticica que pensou no Brasil com seus penetráveis,
Que inspiraram Caetano na criação da Tropicália, foi ele que nos (en)cantou...
Cada um sabe a dor e a delícia de se ser o que é,
Viva Glauber que nos fez ter Transe em Terra,
Viva o Chacrinha que buzinou a realidade nacional,
Viva as Lygias Clark e Pape, que nos estimularam a experimentar com sensibilidade,
Viva Pagu, viva Marisa Monte, as Adrianas Calcanhotto e Varejão e todas as mulheres,
Que nos ajudam a descobrir a cada dia ...
Que ser primitivo não é ser obsoleto é ser primeiro, é poder gerar diversidade
Viva tudo o que somos!
Índios, negros, mulatos e brancos.
Somos uma aquarela multicores!
La melange de tout! Parce que nous sommes tous des cannibales!
Pela brasilidade que é genuína e é só nossa, por ser semelhante e plural.
Para que não se calem as vozes das minorias e dos marginalizados,
Porque a vida entre os diferentes é a chance do novo...
Simbiose a causa maior!
Do Barroco ao agora,
Para sempre-vivos!

Termino com um convite: vamos todos conhecer ao vivo e a cores as igrejas mineiras com sua arte barroca, mestiça, exótica e deslumbrante. Vamos sentir os primeiros ventos de liberdade... *Libertas quae sera tamen*. Porque estou convencida de não usar aqui as imagens das obras como meras ilustrações. Aqui é apenas um ponto de partida para as dobras e desdobras, para descobertas infinitas. Nós enquanto nação: o que fomos, o que somos, o que seremos.

Referências

- ANDRADE, G. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1965 [1928].
- ANDRADE, Mário. 20º Aniversário da Semana de Arte Moderna. Biblioteca do Itamaraty. *Anais...* 1942.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976 [1924].
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976 [1928].
- ARGAN, G.C. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ROCHA, João Cezar; RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

- AVANCINI, J.A. Mário e o Barroco. São Paulo: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, vol. 36, 1994, p. 47-66.
- ÁVILA, A. *Barroco, teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a das cortes, uma consciência a dos lucos*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BATISTA, E. Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira. São Paulo: *Anais do Museu Paulista*. N. Sér., v. 25, n. 1, 2017, p. 359-401.
- BAUMGARTEN, J.; TAVARES, A. O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas. Paris: *Perspective: Actualité en histoire de l'art*, vol. 2, 2013, p. 1-21.
- BAZIN, G. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956.
- BAZIN, G. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERRIEL, C. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: Unicamp, 2000.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Coimbra: Edições 70, 1987.
- CALCANHOTTO, Adriana. *A Mulher do Pau Brasil*. Concerto-tese [residência artística]. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2018.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de achamento do Brasil*. Campinas: Unicamp, 2021.
- CAMPOS, A.A. *Arte sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CAMPOS, A.A. *Manoel da Costa Ataíde*. Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CAMPOS, A.A. *Introdução ao barroco mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. Da Razão Antropográfica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARDOSO, R. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CHIAMPI, I. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1ª Edição, 1991.
- FERNANDES, Orlandino Seitas. Sobre a arte do Aleijadinho: abasileiramento e valorização. In: Mendes, N.M. (org.). *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003 [1968].
- GIL, Gilberto; TORQUATO NETO. Geleia Geral. In: *Tropicália ou panis et circenses*. [Faixa de música/Long Play]. São Paulo: Philips, 1968.
- GOMES JUNIOR, G.S. *Palavra Peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.
- GUERRA, A. *O primitivismo em Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp*. Rio de Janeiro: Romano Guerra, 2010.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*. (Pnad Contínua). Rio de Janeiro: IBGE, 2019.
- LATERZA, M.; VIEGAS DE ANDRADE, S.M. O Aleijadinho e o barroco da alegria. In: MENDES, N.M. (org.). *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003 [1983].
- LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- LIMA, J. L. *Expressão Americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MELLO, S. *Barroco mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MENDES, N.M. (org.). *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- MONTE, Marisa; ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos. *Tribalistas*. Produção fonográfica. São Paulo: Universal; EMI, 2002.
- MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

- NÓBREGA, M. *Cartas Jesuíticas 1 - Cartas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1988.
- OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. Reavaliação do barroco mineiro. In: Mendes, N.M. (org.). *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003 [1994].
- OLIVEIRA, M.A.R.; SANTOS FILHO, O.R. *Barroco e rococó nas igrejas de São João Del-Rei e Tiradentes – Roteiros do Patrimônio*. Vol. 2. Brasília: Iphan; Programa Monumenta, 2010.
- PAIVA, E.F.; ANASTACIA, C.M.A. *O trabalho mestiço*. Maneiras de pensar e formas de viver, séculos XVI a XIX. São Paulo: Annablume, 2003.
- PAZ, O. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PENA, S. Muitas cores, um povo. São Paulo, *Pesquisa FAPESP*, vol. 181, 2011, p. 55-56.
- RIBEIRO, D. *O povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Longa metragem cinematográfico. Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 1967.
- SANT'ANNA, A.R. *Barroco, alma do Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicação Máxima, 1997.
- SANTOS FILHO, O.R. Manoel Victor de Jesus, Pintor Mineiro do ciclo rococó. *Revista Barroca*, vol. 12. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1982/3.
- SILVA, H.P. *Atahyde um gênio esquecido*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965.
- VAL, A.V.C.; ROSÁRIO, R.S. O Barroco e Rococó Mineiro: arte, arquitetura, artistas: nota histórica. *Jurisprudência Mineira*, ano 63, n. 203, 2012, p. 13-22.
- VARELLA, M. V. M. *Aleijadinho e Mestre Ataíde e a (particip)ação do negro na visualidade do barroco mineiro*. Niterói: Marcos Vinícius Macedo Varella, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Araweté - os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu, 2017.
- WÖLFFLIN, H. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2021.