

## Associação Nacional de História – ANPUH

### XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

#### *Contemplação de Ouro Preto: Murilo Mendes e uma poética para o barroco mineiro.*

Angela Brandão\*

**Resumo:** O conjunto artístico barroco e rococó de Minas Gerais foi objeto de diversas interpretações desde o século XIX. Convencionou-se, no entanto, entender que apenas os modernistas de São Paulo redescobriram a arte mineira do XVIII. Esta dita “redescoberta” foi antes uma reelaboração estética dos elementos do passado. As abordagens historiográficas mais sistemáticas da arte da mineração, com textos como os de Lourival Gomes Machado, dos anos 1950, contrapuseram-se à liberdade poética de que Carlos Drummond de Andrade dispunha para tratar do passado artístico de Minas Gerais. Nesses mesmos anos, Murilo Mendes compunha sua “Contemplação de Ouro Preto”. Acrescentava à interpretação do barroco mineiro um teor surrealista, presente em sua escrita e em seu colecionismo artístico. Palavras-chave: Murilo Mendes, barroco mineiro, Ouro Preto.

**Résumé:** L'ensemble baroque et rococó de Minas Gerais, Brésil, a été object de plusieurs interpretations depuis le XIXème siècle. On a, pourtant, compris que seulement les modernistes de São Paulo ont découvert l'art du XVIIIème brésilien. Cette 'découverte' a été surtout une élaboration esthétique des éléments du passé. Les approches historiographiques plus systématiques de l'art baroque de la région des mines, avec les textes de Lourival Gomes Machado, des années 1950, se sont opposés à la liberté poétique de Carlos Drummond de Andrade, qui a écrit sur le passé artistique de Minas Gerais. Dans les mêmes années, Murilo Mendes composait sa “Contemplation de Ouro Preto”. S'ajoutait à l'interprétation du baroque un ton surréaliste, présente dans ses écrits et dans son collectionisme.

**Mots-clés:** Murilo Mendes, baroque, Ouro Preto

Desde a segunda metade do século XIX, desenvolveram-se diversos caminhos de estudo sobre a arte barroca e se formou o conceito mesmo de barroco, como categoria histórica e estética. Encontramos não somente um esforço, em direção ao barroco, por parte da historiografia da arte que se formava enquanto disciplina acadêmica, com seus métodos, mas também o desenvolvimento de uma sensibilidade pictórica e poética.

As relações entre o século XX e o barroco na Europa são ainda amplas e problemáticas. É importante assinalar, de passagem, a possibilidade de que estas relações não consistiram somente em produções historiográficas, mas também muitas vezes, em interpretações artísticas e poéticas.

---

\* Doutora em História da Arte pela Universidade de Granada, Espanha. Professora do Departamento de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

As primeiras décadas do século XX se caracterizaram por um período de valorização estética da arte barroca, de afirmação do próprio conceito e de muitos estudos historiográficos. No entanto, poderíamos refletir também sobre as interpretações poéticas e ensaísticas que acompanharam tais estudos. Movimentos artísticos, musicais e literários se empenharam, então, em descobrir um significado contemporâneo e universalmente válido para o barroco.

Não seria difícil supor que parte do pensamento acerca do barroco marcaria, a partir dos anos 1920, os primeiros passos da composição de uma história da arte brasileira, mesclada a desejos mais poéticos e artísticos que verdadeiramente historiográficos.

A percepção artística ou poética do passado barroco brasileiro estava impregnada de preocupações estéticas completamente alheias ao próprio barroco. As cidades históricas de Minas Gerais produziram, sobre a sensibilidade dos viajantes modernistas, impressões sintetizadas em poucas palavras e muitas vezes em silêncio. As imagens das cidades históricas, em parte dos poemas de *Pau Brasil* de Oswald de Andrade; no ensaio sobre Aleijadinho de Mário de Andrade; no *Guia de Ouro Preto* de Manuel Bandeira e, em especial, nas poesias de Carlos Drummond de Andrade, sucedem-se como em desintegração ou como se não tivessem uma existência concreta.

A missão de descobridores de um Brasil artisticamente verdadeiro era concedida, portanto, aos viajantes modernistas. Poderíamos perceber, comumente, uma interpretação cíclica da história da arte brasileira, onde o modernismo seria o movimento cultural responsável por estabelecer um elo de reconciliação com o passado barroco.

Não convém, no entanto, a rigor, repetir a convenção de que os modernistas brasileiros descobriram o barroco mineiro, porque, durante o século XIX, o imperador D. Pedro II, o poeta Olavo Bilac ou o pintor francês Émile Rouède reconheceram, todos, a validade das obras daquelas cidades da mineração. Além disso, eles também as utilizaram como tema para suas criações poéticas e pictóricas, as inspiradas anotações no diário de viagem do Imperador (Don Pedro II, 1957); o poema *Ocaso* e as *Crônicas de Vila Rica* de Bilac (BILAC, 1919, 1894) e as telas de Rouède. Antes mesmo que os modernistas descobrissem as cidades do passado da mineração, como material para ser elaborado na poesia e na arte, a sensibilidade do final do século XIX já havia pressentido essa possibilidade.

A produção modernista sobre o tema do barroco de Minas Gerais apresenta-se muito diversa do que se poderia esperar de um estudo sistemático. Assim, a obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho constitui o ponto máximo da construção dessa história cíclica

da arte brasileira. Ao seu redor se estabeleceu o principal caminho de interpretação do barroco de Minas Gerais pela recepção modernista.

Na obra do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade o aspecto lendário de Aleijadinho é também uma motivação poética. Em suas palavras, as vilas históricas mineiras ganham igualmente caráter mítico. O leitor é levado em *Vôo sobre as Igrejas* a sobrevoar as cidades históricas de modo veloz. O passado está inerte, e é o viajante quem se move e observa os monumentos de passagem. (ANDRADE, 1959, 48-49). Em *Contemplação de Ouro Preto* de Carlos Drummond de Andrade, o poeta é o viajante que vai a Ouro Preto, onde são possíveis “duas maneiras de falar de Ouro Preto: a grave e a lírica (...) Ambas válidas, porque Ouro Preto é história e poesia, é sentimento dramático dos conflitos sociais e graça esquiva de moças cantando (...)” (ANDRADE, 1975: 36)

Na cidade mítica, o escultor mulato surge como lenda.

*(...) o Aleijadinho, personagem mítico, de contornos indefinidos, autor de uma porção de obras que nunca fez e possuidor de uma série de características que jamais o distinguiram(...). Dominando o puzzle econômico e acomodaticio do barroco jesuítico, aparece-nos como um criador simples, forte e desabusado (ANDRADE, 1944:155-158)*

Drummond além de poetizar o personagem Aleijadinho, dá também vida às esculturas do artista. Em Congonhas do Campo, as estátuas em pedra sabão entabulam uma conversação, tornam-se símbolos intemporais, mas também expressões do homem mineiro e de suas revoluções liberais.

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

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

(...) os doze consideram o estado dos negócios do homem, a turbação crescente das almas e reprovam, e advertem (ANDRADE, 1975: 31).

Lourival Gomes Machado, a partir dos anos 1940, com seus estudos mais rigorosos que o lirismo modernista permitiria, mais sistemáticos e apoiados nas teorias do barroco, pôde compreender a liberdade de Drummond. Escreveria, no final dos anos cinqüenta que Carlos Drummond de Andrade, ao falar dos profetas de Congonhas do Campo, descobrira que “as estátuas do Aleijadinho se reuniram para agitar, em rumorosa assembléia, a causa da eterna liberdade”. Lourival contestou: “jamais o estilo da contra-reforma visou

alimentar insubmissões e objetaria o informante preciso que nada, na enfarruscada rudez do mestre Lisboa, autoriza uma tal interpretação”. Assim, acusa a imprecisão (poética) da interpretação de Drummond, Lourival em seguida lhe confere o “direito de advogar seu imenso liberalismo”, porque o intérprete é grande. A autoridade do poeta lhe permite o “equivoco”, tem a licença de interpretar livremente a obra de Aleijadinho (MACHADO, 1991).

À crítica de Lourival Gomes Machado, o poeta Drummond responderia retratando-se:

*(...) certo dia, chamado a discorrer sobre os profetas de pedra, de Congonhas do Campo, julguei descobrir neles certa identificação com a paisagem moral de Minas. E arrisquei que eram mineiros esses profetas do Aleijadinho, encarnando algo de nossa condição de povo em luta contra os tiranos, de povoilhado na solidão e ao mesmo tempo aberto aos ventos do mundo. **Simples literatice**, talvez, mas que mereceu então reparo do meu douto e dileto amigo Lourival Gomes Machado. (...)* (ANDRADE, 1975:45-47) [sem grifo no original]

Drummond prosseguia demonstrando suas leituras acerca das teorias do barroco e justificava seus escritos anteriores pelo motivo da especificidade do barroco mineiro. Talvez seria, no entanto, ao invés de corrigi-los ou de aceitar o reparo feito por Lourival Gomes Machado, melhor admirá-los como “simples literatice”. Porque não se tratava de outra coisa se não olhar para o passado na qualidade de poeta.

Foi assim que entre 1949 e 1950, outro mineiro como Drummond, compôs também sua *Contemplanção de Ouro Preto*: Murilo Mendes. Dava continuidade à renovação do sentido estético do barroco, imprimindo-lhe agora uma feição surrealista. O livro foi editado em 1954 pelo Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Para Stegagno Picchio, o livro fazia parte de uma “nova maneira” em Murilo Mendes, ao lado dos *Sonetos Brancos*. Mas a nova maneira, que representava uma “inigualável fantasia criativa”, prolongar-se-ia como “visitação de lugares marcados pela história” (PICCHIO, 1997: 507).

Os poemas são dedicados em grande parte àqueles que se debruçaram, de algum modo ou em algum momento, a contemplar, pintar, escrever ou estudar sobre Ouro Preto: Rodrigo Melo Franco de Andrade; Cecília Meireles; Manuel Bandeira; Lúcio Costa; Lourival Gomes Machado; Alberto da Veiga Guignard. Tratava-se, então, de uma espécie de tributo ou cumplicidade do olhar sobre a cidade histórica.

O barroco, como categoria estética e histórica, aparece em diferentes momentos da obra de Murilo Mendes. Seria suficiente evocar, não apenas sua opção por viver em Roma, cidade ocre, mas ao menos um poema, de 1961, dedicado a Borromini (“diante do mundo

barroco”), o arquiteto italiano das curvas (MENDES, 1994: 655). Em *Contemplação de Ouro Preto*, a noção de barroco aparecia já estabilizada, assim como o conceito de barroco mineiro, que se cunhava naqueles anos. Ouro Preto é a “cidade barroca”; “assombrações sobem do barroco”; Cristo em chagas é um Deus barroco espanhol; e a Igreja de São Francisco de Assis tem, em seus ornamentos, a síntese da austera força do barroco mineiro (MENDES, 470,457,472,460).

Em sua coleção de poemas dedicados à antiga Vila Rica, Murilo Mendes adotou o que poderíamos chamar de um conjunto de convenções poéticas, presentes em diferentes contemplações de Ouro Preto, não apenas desde os primeiros modernistas, mas mesmo desde os olhares inspirados da segunda metade do século XIX. Os temas, recorrentes nas evocações poéticas da cidade histórica eram seu silêncio; o ouro como desgraça e decadência; a cidade em ruínas e em desaparecimento; e de modo redundante o tema da morte e do sono.

Entre os motivos poéticos adotados por Murilo Mendes estava, portanto, o silêncio. Talvez o mesmo silêncio evocado por Olavo Bilac nas *Crônicas*; o mesmo silêncio das sínteses de Oswald de Andrade em torno da viagem a Minas Gerais; ou o silêncio sobremodo marcado pelas poesias de Carlos Drummond de Andrade acerca das cidades históricas mineiras. Para Murilo Mendes, entre os *Motivos de Ouro Preto*, estava o “silêncio ao silêncio se juntando Nesses becos e vielas embuçados” (MENDES, 457).

Repete-se, em Murilo Mendes, o diálogo com uma convenção historiográfica e poética que percorreria todo o século XIX, em torno da noção de decadência da mineração e do ouro como estigma e desgraça. “Tempo danado de assombração, és filho do ouro com a maldição (MENDES, 486)”. Vila Rica tornara-se, então, “a cidade árida, estéril, sem ouro, esquálida”. “O ouro leproso, amaldiçoado (...) contaminado” desgraçou a cidade, castigada pelo ouro, antes fecunda, tornou-se estéril. Diante de destroços Murilo Mendes debruça-se ao contemplar Ouro Preto: “ruínas de solares e sobrados” ; “ruínas do ar” (MENDES, 486, 471,477,457).

A cidade que se dissolve nos poemas de Murilo Mendes é, de certo, a mesma Ouro Preto que se desmancha como velha renda nos versos de Drummond e que está prestes a desaparecer nas descrições do Guia de Manuel Bandeira e que flutuará nas tela de Guignard. Em Murilo Mendes “Ouro Preto se inclina, e um dia cairá”; Ouro Preto inclinada sobrevive na pedra e no ar (MENDES, 459, 532).

O tema da morte aparecera no gosto pelas ruínas do final do século XIX, nas palavras de Olavo Bilac, mas também na morte das casas de Ouro Preto lamentadas por Drummond. Em muitas passagens da *Contemplação de Ouro Preto* paira a morte sobre a

cidade. Ali “tudo aparelha a mente para a morte”, a morte que vai sendo recuada pelas calçadas, a cidade em agonia, a morte que dignifica a cidade mais do que seu esplendor, é a cidade triste que guarda sua luz apenas para a morte, abandonada com seu ouro extinto. Ouro Preto é onde “tudo se perde, tudo se empoeira, tudo se morre (...)” (MENDES, 457, 476, 478, 532, 539).

Mas a cidade que morre é, ao mesmo tempo, a cidade que adormece. A tônica adotada em todo o *Acalanto de Ouro Preto* (MENDES, 537), poema dedicado a Alberto da Veiga Guignard, é a da cidade que dorme. Tarsila do Amaral já havia evocado, nos anos 1940, em uma de suas crônicas escritas para o Diário da Tarde de São Paulo, intitulada *Que restará depois*, de modo lúdico, Ouro Preto como cidade que “dorme entre montanhas” (AMARAL, 1944:4). Mas é particularmente significativa a dedicatória a Guignard, do *Acalanto de Ouro Preto*, de Murilo Mendes. Assim como nos desenhos de Tarsila, nas telas de Guignard a cidade flutua como em sonho – imagem onírica particularmente cara à corrente surrealista a qual se ligaria a poesia de Murilo Mendes.

Neste ambiente noturno de sono, de sonhos, situa-se a *Contemplação*. Olavo Bilac evocara, em seu poema *Ocaso* de 1894, o tema do crepúsculo de Vila Rica como metáfora para o esgotamento do ouro. Drummond utilizara-se da chuva como imagem da dissolução das casas de Ouro Preto. No entanto, em Murilo Mendes, está a lua a coroar o ambiente noturno e onírico da cidade adormecida em *A Lua de Ouro Preto* (MENDES, 515-532).

A contemplação poética da cidade histórica, muitas vezes veloz, perpassa lugares e monumentos, em sobrevôo. Outras vezes o olhar detém-se diante de algumas obras. Murilo Mendes descreve, com riqueza, a igreja de São Francisco de Assis, e o poema se demora sobre uma das obras em especial, a escultura de um anjo de Aleijadinho. (MENDES, 460, 490). Descreve, assim também, em acúmulos, a aparência de imagens de santos – indicando, de modo inconfundível, seu aspecto barroco: “Santos de esgarçados mantos, de arbitrarias cabeleiras (...)” ou ainda “(...) ante teus santos ósseos, cavados, escalavrados, desencarnados pela oração (...)” (MENDES, 464, 482).

Na *Contemplação de Ouro Preto* de Murilo Mendes recai sobre Antônio Francisco Lisboa, como em outras falas desta tradição modernista, o centro da observação poética e ensaística do barroco mineiro. Aleijadinho é, para Murilo Mendes, “o gênio das Minas Gerais que marcou estas paragens, (...) como sinal do seu lirismo, com a cruz da sua paixão”; “que deu corpo, força e vida aos templos de pedra-sabão”. A igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto foi esculpida na tradução humana pelo “escopro genial do Aleijadinho” (MENDES, 460-461,464). O sofrimento físico do escultor mineiro estampa-se sobre sua obra

e é amplamente tomada como recurso poético de interpretação do sofrimento presente na arte barroca.

Para Murilo Mendes, a obra de Aleijadinho é inteira auto-retrato, “encapuzado no seu furor, alma barroca”. A biografia de Antônio Francisco Lisboa, “bicho rastejante, mestiço de sombra e luz”, como expressão do sofrimento barroco fora aplicada pelos modernos como metáfora do esgotamento do ouro, da ruína de toda uma terra que se acabava, como o corpo do escultor roia-se pela enfermidade. No poema dedicado ao Aleijadinho, “severo, machucado e rude”, transpôs seu martírio oferecido como exemplo. E, ainda, no acalanto de Ouro Preto, também Aleijadinho é convidado a dormir, com seus escravos, o “sono de pedra sabão” (MENDES, 482-484, 490, 532-533, 536).

*Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes, reforça a tradição poética de tratar do passado barroco como busca de uma “alma nacional”, como investigação de uma verdadeira tradição artística. Os acúmulos próprios da forma barroca são recursos para acúmulos verbais. É recorrente a seqüência sobreposta de objetos, santos, anjos. A arte barroca oferece-se também como tema fértil para a criação surrealista de Murilo Mendes. É, ela mesma, preñe de símbolos. Na imaginação surrealista, os símbolos barrocos assumem um alterado sentido individualizado, onírico, psicológico, completamente alheio à poética do barroco histórico. Assim como o catolicismo de Murilo Mendes é também transformado em catolicismo surrealista: “Eis o canto do barroco (...) esparramando o enigma para confirmar nossa miséria ornada”; ou “o símbolo é barroco, por natureza ornado de folhagem espessa e de elementos vários ricos” (MENDES, 505, 497).

Uma entre tantas maneiras com a qual Murilo Mendes atualiza o mundo barroco é aproximar as imagens dos anjos esculpidos e das crianças que encontra, em seu tempo, pelas ruas de Ouro Preto: “Brincam no Largo crianças bem torneadas que aos anjos esculpidos nos altares e verdes frontarias se aparentam”; e os “garotinhos retorcidos descendentes dos garotos que inspiraram Aleijadinho” (MENDES, 494,465).

Murilo Mendes executa, sob a sensibilidade surrealista – que marcara de modo peculiar sua poesia e que determinara toda uma vida de colecionismo artístico – a mesma operação de atualização da arte barroca. Ramón Gutiérrez, estudioso do barroco ibero-americano, no grande volume sobre arte cristã no novo mundo, concluiu: “A América continua a ser barroca” (GUTIÉRREZ, 1997:459-460). Grande parte dessa continuidade resultava do esforço dos modernistas em tornar a temática e a forma barroca possíveis num tempo presente.

**Referências Bibliográficas:**

- AMARAL Tarsila. Que restará depois? In Diário de São Paulo, São Paulo, 10 maio 1944.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Passeios na Ilha: Divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Viagem de Sabará. em Confissões de Minas. S/l: Americ, 1944
- BILAC, Olavo. Chronicas e Novellas 1893-1894. Rio de Janeiro: Cunha & Irmãos, 1894.
- BILAC, Olavo. Tarde. Rio de Janeiro, 1919.
- GUTIÉRREZ, Ramón. Org. L' Arte Cristiana del Nuovo Mondo. Il Barroco dalle Andre alle Pampas
- MACHADO, Lourival Gomes. Barroco Mineiro. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PEDRO II, Don. Diário de Viagem da Minas Gerais. In MUSEU IMPERIAL. Anuário, vol. XVIII. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1957.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Storia della letteratura brasiliana. Torino: Einaudi, 1997.