

Artigo



## MÁRIO DE ANDRADE EM MINAS GERAIS: EM BUSCA DAS ORIGENS HISTÓRICAS E ARTÍSTICAS DA NAÇÃO

Caion Meneguello Natal\*

### Resumo:

O presente trabalho centra-se na primeira viagem feita a Minas Gerais por Mário de Andrade no princípio da década de 1920. Estava em jogo, nesta excursão, a construção de uma imagem ou de uma identidade brasileira, tanto do ponto de vista histórico como pelo viés artístico. Tentaremos mostrar como Mário compreendeu Minas Gerais a partir desta viagem e, de modo geral, quais foram as repercussões de suas idéias dentro do movimento modernista.

**Palavras-chaves:** nacionalidade, tradição, modernismo.

### Abstract:

This paper is focused on the first travel to Minas Gerais made by Mário de Andrade in the beginning of the 1920s. This excursion' main purpose was the building of an image or an identity of being Brazilian, from a historical perspective as well as from an artistic one. Thus, this work will attempt to show how Mário understood Minas Gerais from this trip and, in general, which were the repercussions of his ideas inside the modernist movement.

**Keywords:** nationality, tradition, modernism.

### 1) As Minas de Mário

Em junho de 1919, Mário de Andrade chegava a Minas Gerais pela primeira vez. Com o fito de buscar as origens de um gênio artístico

---

\* Mestre em História pela Unicamp.

|                 |               |       |         |      |
|-----------------|---------------|-------|---------|------|
| HISTÓRIA SOCIAL | Campinas – SP | Nº 13 | 193–207 | 2007 |
|-----------------|---------------|-------|---------|------|

autenticamente brasileiro, Mário segue a Minas para contemplar e estudar as construções civis e religiosas da cidade de Ouro Preto. Baseado nessa viagem, Mário publica um estudo denominado “A arte religiosa no Brasil”<sup>1</sup>. Procurando flagrar os primeiros indícios de uma arte brasileira genuína, Mário de Andrade elege, a partir deste artigo, os conjuntos arquitetônicos baiano, carioca e principalmente o mineiro, destaque para Ouro Preto e as obras de Aleijadinho, como os legítimos representantes do que seriam as primeiras manifestações artísticas nacionais. Estas manifestações, calcadas principalmente na arquitetura, indicariam os primórdios de uma identidade brasileira, a origem de nossa nacionalidade.

Para Mário, uma expressão artística diferenciada, brasileira, começa a ser construída na segunda metade do século XVIII. É neste período que artistas como Aleijadinho, em Minas, mestre Valentim, no Rio de Janeiro, e os santos Chagas e Domingos Pereira, na Bahia, desenvolvem uma arte insubmissa aos padrões lusos, uma arte espontânea e inventiva, que não copiava inteiramente os modelos da metrópole, mas que primava pela originalidade e pela inovação. Segundo Mário de Andrade, nas obras destes escultores e arquitetos, o que sobressai é um traço que “denuncia um gênio virgem (...), puro e inocente” (ANDRADE, 1993).

Ao invés de simplesmente importar os modelos metropolitanos, através da cópia rude ou do plágio grosseiro, estes artistas procuraram inovar, transformar tais modelos, acrescentar espontaneamente concepções e soluções próprias, de modo a fabricar um estilo distinto, único. Partindo do lusitano modelo barroco, estes primeiros artistas brasileiros teriam talhado uma forma própria, porque diferenciada, estabelecendo, na visão de Mário, as origens de uma arte brasileira tradicional e autêntica. Ainda que tributários dos princípios construtivos europeus

---

<sup>1</sup> Este estudo foi publicado como crônica na Revista do Brasil, volume 14, nº 54, do ano de 1920. O mesmo texto foi publicado em livro, o qual serve como fonte primária para este trabalho. Cf. ANDRADE, 1993.

(leia-se barrocos), tais artífices não abriram mão de reinventar estes princípios, adaptá-los a seus meios e recursos, recriá-los, enfim, à sua própria maneira (ANDRADE, 1993).

Antes do período aludido, contudo, não se poderia falar em um estilo artístico brasileiro, uma vez que o que aqui era produzido não fazia mais do que copiar simploriamente os modelos da metrópole portuguesa<sup>2</sup>. Dissertando sobre as principais igrejas e capelas erguidas no Brasil nos dois primeiros séculos de colônia, Mário de Andrade afirma criticamente:

Todas essas igrejas, assim como os templos de maior porte, edificados mais tarde, obedecem a uma certa ordem de tipos arquitetônicos que, tendo-se vulgarizado por todo o Brasil, tomaram uma feição fortemente acentuada, donde muito bem se poderia originar um estilo nacional. O jesuítico, o plateresco, o rococó – que mais não são que um só estilo com mínimas variantes, provenientes dos países onde assim se denominou o estilo barroco, – aí domina, porém mais simples, mais pobre, menos pedantesco. (ANDRADE, 1993, p. 47).

A arquitetura assume papel de destaque na pesquisa marioandradina sobre as origens da nacionalidade brasileira. Vale dizer que esta arquitetura, aflorada na segunda metade do dezoito, foi erigida de acordo com o espírito religioso inerente à sociedade de então. A arquitetura teria assumido a lúdima imagem do que marca a nação incipiente. Para Mário, um dos valores mais arraigados da identidade tupiniquim, o qual teria moldado, em sua visão, nossas origens artísticas, morais e éticas, seria a religiosidade. A arquitetura, como expressão desta religiosidade, torna-se, aqui, a expressão maior e primeira de uma identidade nacional.

---

<sup>2</sup> “Se me pusesse a disreterar sobre a arte cristã no Brasil, depois do veturoso (sic) 1500, não só quase nada teria que dizer, como ver-me-ia obrigado a navegar num pérfido mar de conjecturas. As primeiras manifestações artísticas, verdadeiramente nossas, aparecem passado bem mais de século do descobrimento.” (ANDRADE, 1993, p. 45).

Embora Mário de Andrade localize as origens de uma arte tipicamente brasileira em três matrizes, quais sejam, Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais, é nesta última onde se teria constituído a expressão máxima da brasilidade. Em sua perspectiva, Minas conformaria o nicho privilegiado no qual se teriam dado as mais originais, autênticas e belas criações artísticas brasileiras. Aqui, a figura de Aleijadinho adquire um papel de suma importância: o “arquiteto escultor”<sup>3</sup> simbolizaria o gênio maior, o artífice exemplar porquanto mais dotado de originalidade, que iniciara e/ou fundara uma tradição artística nacional.

Desenvolvida em rápida escala, a arquitetura religiosa ilhou-se em três centros principais: Bahia (a que também se ajuntará Pernambuco), Rio de Janeiro e Minas. (...) Na Bahia, o Barroco atinge uma expressão menos sincera, a construção é mais erudita; no Rio de Janeiro a preocupação artística exterior diminui ao passo que a decoração interna atinge ao delírio, produzindo a obra-prima do entalhe que é a igreja de S. Francisco da Penitência; em Minas, vamos deparar a suprema glorificação da linha curva, o estilo mais característico, duma originalidade excelente. Três escultores dominam nesses três centros: Chagas, O Cabra, na Bahia; mestre Valentim, no Rio de Janeiro; Antonio Francisco Lisboa nas Minas Gerais. (ANDRADE, 1993, p. 50).

Portanto, Minas, principalmente pelas obras atribuídas ao Aleijadinho, compõe a paisagem favorita de Mário no que diz respeito ao começo da formação de uma arte nacional e, por conseguinte, de um cânone de identidade, de uma nacionalidade. Ele vai encontrar nas cidades mineiras ditas históricas, especialmente em Ouro Preto, São João Del Rei e Congonhas, exemplos ou modelos legítimos, originais, de uma autêntica manifestação autóctone. A posição que Minas assume no discurso marioandradino tornar-se-á paradigmática para que se estabeleça as referências do que virá a ser, anos mais tarde, considerado

---

<sup>3</sup> “...no Aleijadinho une-se ao gênio do escultor o gênio do arquiteto...” (ANDRADE, 1993, p. 66).

como autenticamente brasileiro. Essa visão marcará profundamente o movimento modernista e será decisiva para a famosa viagem dos paulistas às cidades históricas de Minas Gerais em abril de 1924.

Porém, por que Mário de Andrade considerou Minas Gerais como o lócus onde se desenvolvera o mais característico estilo artístico brasileiro?

Para este autor, antes da segunda metade do século XVIII, não teria havido as condições necessárias para a fatura de uma arte ou de uma imagem do que seria o Brasil; subordinado a Portugal na figura de colônia de exploração, dividido em capitanias e regiões bastante isoladas umas das outras, o país ainda não adquirira uma imagem coesa de nação, nem passara por acontecimentos que lhe sedimentassem uma visão histórica coerente e unificada. A partir da segunda metade do século XVIII, teriam surgido as primeiras expressões artísticas e espontâneas de uma identidade nacional.

A Colônia dera por dois séculos certas expressões grandiosas da sua significação histórica e social. A Guerra Holandesa, o Bandeirismo, Gregório de Matos, a igreja e convento de S. Francisco, na Bahia. Todos estes fenômenos, porém, são esporádicos, seccionados geográfica, cronológica e socialmente. Embora expressões muito específicas de colonialismo, são frutos das condições de determinadas capitanias, não são frutos da Colônia. Não resultam da coletividade colonial. Expressões desta principiam aparecendo com freqüência só mesmo da segunda metade do século dezoito em diante, como a posição burocrática e centralizadora da cidade do Rio de Janeiro, com a expansividade antimarítima das Minas Gerais, com a influência do homem colonial sobre a Metrópole, como a normalização do mestiço. (ANDRADE, 1975, p. 15).

Segundo Mário, uma arte genuína teria se desenvolvido em Minas graças ao isolamento e distância das cidades mineiras em relação aos centros litorâneos. Sendo um meio geográfico de difícil acesso, pôde germinar nas terras mineiras a “mais característica arte religiosa do Brasil.” (ANDRADE, 1993, p. 78). Aliado ao fator geográfico, Mario coloca o fator econômico do desgaste, ou

mesmo decadência, das atividades mineradoras. A crise da mineração redundou na depauperação das cidades mineiras durante a segunda metade do século XVIII, após um curto período de bonança visto no começo desta centúria. A inércia econômica somada às dificuldades geográficas teriam contribuído para fazer de Minas uma estância mais livre, porque isolada e empobrecida, das influências portuguesas. O empobrecimento das Minas teria exigido de seus artífices soluções construtivas mais simples e econômicas que as do barroco lusitano, isto é, improvisações e invenções que respondessem aos limites materiais impostos por um meio sócio-econômico bastante instável e severo. Por seu turno, o isolamento geográfico teria conferido aos construtores mineiros liberdade e espontaneidade para que se criassem essas novas soluções sem a influência peremptória dos modelos reinóis.

Para Andrade, nas Minas Gerais setecentista, após as primeiras décadas da febre aurífera, e a partir do seu esfriamento, pôde a Igreja reinar com mais autoridade e liberdade, bem como implantar um estilo arquitetônico original, próprio, de acordo com suas condições materiais e técnicas. A distância dos núcleos litorâneos teria proporcionado aos artífices mineiros uma proteção natural aos modelos europeus, ao passo que nos centros urbanos costeiros esses modelos chegavam e eram assimilados facilmente. Portanto, Minas Gerais, por suas oscilações econômicas e pela posição distanciada que mantinha dos grandes centros, como Rio de Janeiro e Salvador, que ficavam mais expostos à influência lusitana, teria apresentado as condições para que ali se concebesse e erigisse uma arte religiosa autenticamente nacional, livre do cânone português. Comparando Minas a Bahia e Rio de Janeiro, Andrade afirma:

Foi nesse meio oscilante de inconstâncias [Minas Gerais] que se desenvolveu a mais característica arte religiosa do Brasil. A Igreja pôde aí, mais liberta das influências de Portugal, proteger um estilo mais uniforme, mais original, que os que abrolhavam podados, áulicos, sem opinião própria nos dois outros centros [Rio e Bahia]. Estes viviam de observar o jardim luso que a miragem do Atlântico lhes apresentava

continuadamente aos olhos: em Minas, se me permitirdes o arrojo da expressão, o estilo barroco estilizou-se. As igrejas construídas quer por portugueses mais aclimados ou por autóctones algumas, provavelmente, como o Aleijadinho, desconhecendo até o Rio e a Bahia, tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional. (ANDRADE, 1993, p. 78).

Mário discerne na arquitetura das cidades mineiras, portanto, um estilo único e original, cuja unidade estilística representaria a verdadeira expressão artística nacional. Este estilo denominar-se-ia barroco mineiro. Distinto das matrizes europeias, o barroco mineiro se caracterizaria pelo traçado contido, harmônico, e pela graciosidade da linha curva. Mais simples que os modelos lusos, o barroco mineiro, segundo Mário, incorporaria em seu plano arquitetônico o elemento decorativo, o que lhe conferia uma unidade estética mais bela e nobre, estando isento de uma decoração abundante, exagerada, extravagante, que seria de muito mau gosto na visão marioandradina. Livre da pompa e da hiperbólica ornamentação, típica do modelo português, o barroco mineiro, ao incorporar em seu plano arquitetônico a própria decoração, e não fazê-la um elemento externo, constitui, nas palavras de Mário, a expressão primeira de um estilo brasileiro naquilo que ele possui de belo ou artístico. O barroco mineiro, enfim, seria o primeiro estilo artístico da nacionalidade tupiniquim. Ao diferenciar o barroco mineiro de matrizes lusitanas, e colocá-lo em um posto de autonomia e singularidade, Mário afirma:

Ora, na arquitetura religiosa de Minas a orientação barroca – que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados – passa da decoração para o próprio plano do edifício. Aí os elementos decorativos não residem só na decoração posterior, mas também no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves. (ANDRADE, 1993, p. 79-80).

Ao passo que o barroco da Europa fazia do excesso de elementos decorativos um determinante do estilo, o barroco mineiro assimilava esses

elementos ao plano ou à materialidade do edifício. No entanto, esta diferença, que demarca irredutivelmente as distinções de ambos os estilos, não suprime as afinidades que certamente eles possam ter, como, por exemplo, a linha curva, que proporciona perspectivas de surpresa e arrebatamento. Os modelos europeus teriam servido como base para que se inventasse outro estilo, para que dele surgisse outra manifestação estético-estilística. O barroco mineiro encerraria singularidades que o fizessem único, mas selaria, também, soluções construtivas que permitiriam relacioná-lo à matriz lusa. Desta diferenciação, contudo, nasce um estilo como uma nova referência histórica. De um lado teríamos, assim, o barroco europeu, com sua própria exegese e caracterização, e, de outro, o barroco mineiro, como unidade artística autônoma, uma vertente primordial da história e da identidade brasileiras. O barroco mineiro torna-se, mais que um estilo, um capítulo inestimável da história pátria (um signo histórico), uma vez que cinge o início de uma tradição artística, um momento ímpar no que diz respeito à constituição de uma arte autóctone. “Com esse caráter assume a proporção dum verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico. E é para nós um motivo de orgulho bem fundado que isso se tenha dado no Brasil.” (ANDRADE, 1993, p. 80).

No discurso de Mário, Minas Gerais cintila como a jóia que insere de uma vez o Brasil na história das nações mundiais; por seu estilo único e original, Minas simbolizaria não só o orgulho de colocar o Brasil entre as maiores nações do globo, mas também representaria o começo de uma identidade nacional, de uma tradição histórica.

Mário, sempre se preocupando em estabelecer comparações, vislumbra uma tal dignidade artística às obras do barroco mineiro, que as insere dentro de um movimento histórico universal. Ao fazer a correspondência do barroco mineiro a obras de caracteres distintos, porém de mesma envergadura estética e estilística, Mário procura não apenas caracterizar, dar substância ou valor ao produto nacional, como estabelece também um código próprio a este produto,



uma significação histórica irreduzível. Assim, a historicidade do barroco mineiro e sua valoração dentro de uma tradição e identidade nacionais permitem que este conjunto comunique-se com uma dinâmica histórica maior: só é brasileira a arquitetura religiosa das Minas Gerais porque encerra em si uma dignidade artística universal; e só é universal, essa mesma arquitetura, porque traduz o espírito de um povo, ou seja, funda a manifestação de uma nacionalidade. Vejamos como Mário descortina seu raciocínio mediante comparações entre as igrejas de Aleijadinho<sup>4</sup> e exemplares de arte renascentista:

É certo que elas não possuem majestade, como bem denunciou Saint-Hilaire. Mas a majestade não faz parte do Brasileiro, embora faça parte comum da nossa paisagem. Carece, no entanto, compreender que o sublime não implica exatamente majestade. Não é preciso ser ingente para 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 à horrível São Marcos de Veneza. Mas são muito lindas, são bonitas como 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 desaparece, o enfeite se aplica com uma naturalidade tamanha, que si 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 da Renascença. (ANDRADE, 1975, p. 34-35).

Ao proceder a uma caracterização da arquitetura de Aleijadinho, Mário elucida os principais qualificativos do ser brasileiro, o qual nortearia esta mesma arquitetura e seria por ela espelhada. Desprovido de afetação, de pompa ou

---

<sup>4</sup> Principalmente as duas igrejas de São Francisco de Assis: uma em Ouro Preto e outra em São João Del Rei (ANDRADE, 1975).

majestade, o brasileiro se traduziria pelo equilíbrio, pela delicadeza, pureza, naturalidade e simplicidade, e tais virtudes formadoras da identidade nacional estariam vigentes e visíveis nas obras de Aleijadinho e no barroco mineiro em geral. Por outro lado, quando compara este estilo a estéticas outras, Mário o localiza dentro de uma cadeia histórica, em sua singularidade, demarcando seu valor de originalidade e autenticidade. Assim, a economia nos motivos decorativos e a escala modesta de suas construções conferem ao barroco mineiro, senão influência direta, ao menos algumas afinidades espirituais, como nos diz Andrade, com o desenho neoclássico. Daí sua originalidade: não bastasse desvincular-se da égide dos padrões barrocos lusitanos, o barroco mineiro assumiria ainda a economia, a serenidade e o equilíbrio próprios ao renascimento. Tomando por base aspectos gerais do barroco propriamente dito, mas distanciando-se deste a partir de soluções e invenções particulares, e motivado por uma certa espiritualidade renascentista, o barroco mineiro adquire sua forma ímpar e adentra o rol dos estilos que marcaram a história universal, contribuindo, além do mais, à construção de referências para identidades nacionais. Destoando dos procedimentos do barroco europeu, que culminam na afetação, no exagero e na suntuosidade, mas mantendo com ele certos princípios construtivos, o estilo surgido e desenvolvido em Minas seria a mais valiosa prova e reflexo de um espírito artístico brasileiro, e, por isso, universal.

## **2) Minas apresenta-se aos modernistas**

Compartilhando das inquietações de Mário de Andrade, em 1924, um grupo de modernistas paulistas viaja a Minas Gerais, onde permanece entre os dias 15 e 30 de abril, para pesquisar os fundamentos da brasilidade. Participaram da caravana Oswald de Andrade, seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, o jornalista René Thiollier, a fazendeira Olívia Guedes Penteadado, o

advogado Goffredo Telles e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars<sup>5</sup>. Oswald de Andrade batizou a viagem a Minas como *Viagem de descoberta do Brasil*, já que os modernistas visavam, com esta excursão, procurar os traços históricos e artísticos da civilização brasileira. A viagem do grupo paulista a Minas surge dentro desta proposta marioandradina e modernista de visitar o passado brasileiro, naquilo que ele possuía de mais genuíno, de descobrir as origens da nacionalidade para se construir um país moderno. A partir da descoberta desse passado, os modernistas reviveriam uma tradição perdida e, por conseguinte, constituiriam as bases de uma identidade moderna brasileira, seja ela estética, política ou histórica. Vale dizer do papel de destaque atribuído a Minas Gerais pelos modernistas ante o restante da nação. Minas – como Mário afirmava – era considerado o Estado onde a brasilidade teria se desenvolvido de maneira mais espontânea e autêntica, uma vez que estava mais distantes dos centros litorâneos e sofria, por isso mesmo, menos influência da metrópole portuguesa. Nas Gerais residia esquecido o Brasil primitivo, o Brasil de Aleijadinho e do barroco mineiro, o país em suas primeiras manifestações identitárias e tradições históricas. Os modernistas incumbiram-se de desvendar e resgatar a nação mediante a redescoberta de Minas Gerais.

Depois de passarem rapidamente pela Zona da Mata mineira, Juiz de Fora e Barbacena, os excursionistas chegam a São João Del Rei na noite do dia 16 de abril, onde permanecem até sexta-feira da paixão. De sexta-feira até domingo de Páscoa os modernistas ficam em Tiradentes, de onde se dirigem para Belo Horizonte após o término da Semana Santa<sup>6</sup>. Em 22 de abril chegam à capital mineira para conhecer localidades próximas como o Barreiro, Sabará,

---

<sup>5</sup> A idéia dos modernistas era aproveitar em Minas as festividades da semana santa. Assim, os componentes da caravana modernistas pretendiam estudar as manifestações de uma religiosidade que eles consideravam autenticamente brasileira (AMARAL, 1997).

<sup>6</sup> Para saber de maiores detalhes da viagem ver VENTURA, 2000.

lagoa Santa e a Serra do Cipó. Depois de Belo Horizonte, o grupo parte a Ouro Preto, lá chegando no dia 26<sup>7</sup>. No dia 29 os modernistas passam a tarde em Mariana. Em 30 de abril chegam a Congonhas, de onde retornam a São Paulo.

O que interessava ao grupo modernista era a parte histórica de Minas. E como parte histórica compreendia-se a série de edificações, pinturas, estatuária, tradições religiosas e objetos, de modo geral, remanescente do século XVIII. Os modernistas procuravam, sobretudo, as provas do barroco mineiro. Importava as riquezas do passado: as cidades coloniais, as celebrações religiosas do povo que sobreviviam ao tempo, as paisagens interioranas, etc.

Ao visitar Minas, e seguindo os passos de Mário de Andrade, o projeto modernista procurava, pelo aspecto estético, estabelecer as referências de uma arte própria, autônoma, desvinculada do plágio e da importação cega de modelos europeus, e buscava, pelo lado político-identitário, resgatar o passado histórico que daria as bases para a construção da nacionalidade brasileira<sup>8</sup>.

Para os viajantes, o Brasil não tinha ainda um nacionalismo apoiado em uma corrente de arte e nem mesmo um projeto político que se podia dizer nacional. Por isso, a viagem toma um sentido de resgate do passado e de produtos culturais da colônia 'que se estragam lentamente' e que referenciar (sic) as formas necessárias à construção da nacionalidade. (VENTURA, 2000, p. 28).

---

<sup>7</sup> Segundo Alexandre Ventura (2000), Mário de Andrade e Goffredo da Silva Telles não participaram deste último trecho da viagem. Foram a Ouro Preto: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Cendrars, D. Olívia e Nonê, já que Thiollier retornara a São Paulo depois da Semana Santa.

<sup>8</sup> Segundo João Luiz Lafetá (2000), o modernismo se dividiria em duas fases. A primeira, dos anos 1920, diria respeito ao projeto estético, onde se daria as reformulações das artes brasileiras e suas relações com as vanguardas européias; a segunda fase, década de 1930, privilegiaria o caráter ideológico de fundação de uma nacionalidade. Cf. LAFETÁ, 2000.

O movimento modernista compartilhava de afinidades e motivações estéticas com vanguardas européias tais como o cubismo e o futurismo. No entanto, antenados e estudando o que se passava na Europa em termos de inovações estéticas, os modernistas se utilizavam dessas noções vanguardistas para criar seu próprio vernáculo. Assim, a partir do diálogo com as novas linguagens estéticas que surgiam no além mar, os modernistas propuseram a recriação e revalorização de uma estética nacional e de uma tradição artística própria. A “vanguarda modernista brasileira” primária, então, por uma busca no passado de motivos que seriam reinventados no presente, que tomariam as formas da inovação, por assim dizer, e não pautava-se em uma ruptura radical com esse mesmo legado pretérito. As novas linguagens e soluções advindas com o cubismo, por exemplo, serviam aos modernistas brasileiros como um meio de se reinventar uma tradição artística nacional<sup>9</sup>. O Brasil moderno estaria estreitamente ligado ao passado e a uma tradição singular<sup>10</sup>. Minas, portanto, era moderna porque tradicional<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Segundo Sevcenko (1992), as vanguardas européias, que pretendiam romper com as tradições artísticas vigentes nos países europeus, serviram aos países latinos como forma de reinvenção de uma tradição, motivando artistas a olharem o passado como depositário de referências vitais à criação artística do presente. Não é nosso propósito empreender uma análise mais ampla e profunda sobre o movimento modernista. Sobre o tema ver: AMARAL, 1997; ÁVILA, 1975; CASTRO, 1979; SANTIAGO, 2002.

<sup>10</sup> “O discurso da tradição foi ativado pelos primeiros modernistas, e logo no início do movimento. Desde 1924, com a viagem a Minas feita pelos modernistas de São Paulo, ciceroneando Blaise Cendrars. (...) A viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio (mineiro, barroco, etc.), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva (ou naïve).” (SANTIAGO, 2002, p. 112).

<sup>11</sup> “Na perspectiva da busca das fontes primárias da cultura brasileira, o modernismo teve que se haver com aquilo que começava a ser chamado barroco.” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 25).

O que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas; homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século XVIII, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Pareceria um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio da realidade brasileira, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, fazia com que a paisagem da Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte. (BRITO BROCA, *Blaise Cendrars no Brasil*, em 1924. “A Manhã”, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1952, Apud AMARAL, 1997, p. 58-59).

### Bibliografia

AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Expeimento/Giordano, 1993.

\_\_\_\_\_. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2ª edição. Brasília: Martins editora/INL, 1975.

ÁVILA, Affonso(org). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

VENTURA, Alexandre de Oliveira. *A viagem de descoberta do Brasil: um exercício do Moderno em Minas Gerais*. Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 2000.