

**RESÍDUOS BARROCOS E MODERNISTAS EM PAISAGEM MORAL,  
DE FRANCISCO ALVIM E MARCEL GAUTHEROT**

Pedro Gomes Dias Brito (UFMG)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho examina a presença estruturante das poéticas barroca e modernista no livro *Paisagem moral*, composto pelo poema “Degraus da arte de meu país”, de Francisco Alvim, e por fotografias de Congonhas do Campo, de Marcel Gautherot. Nesse exame, assume centralidade a análise da construção e posterior desconstrução da *imagem* de Aleijadinho, partindo de sua monumentalização enquanto “herói nacional” pelo modernismo à sua posterior desestabilização no campo historiográfico, com o trabalho de Grammont (2008), e artístico, com *Paisagem moral*.

**Palavras-chave:** modernismo; barroco; imagem; fotografia; poesia contemporânea

O Instituto Moreira Salles – reconhecido na paisagem cultural brasixleira por seu protagonismo no mercado editorial de arte e por seu amplo acervo fotográfico, que conta com cerca de 800 mil imagens – publicou, no biênio 2009-2010, quatro obras que trabalham na interseção da fotografia com a literatura, entre as quais se encontra *Paisagem moral*. Esse livro exhibe e opera, em imagens verbais e visuais, lembranças de Minas, sendo composto por fotografias de Marcel Gautherot de Congonhas do Campo – sua gente e seu patrimônio artístico-cultural – e por um poema de Francisco Alvim, “Degraus da arte de meu país”, que se elabora no encontro com a obra de Gautherot e revela, sobretudo, reminiscências de um eu poético cuja matéria é a “vida menor” drummondiana, vida *captada em sua forma irredutível* pelas lentes do fotógrafo e pela escrita do poeta.

Desde já, o título do poema de Alvim instaura um diálogo com Oswald de Andrade, por ser o fragmento de um verso de “Ocaso”, de *Pau-Brasil*, publicado em 1925, isto é, um ano após a caravana modernista, considerada pelo próprio Oswald como a “viagem de descoberta do Brasil”. “Ocaso” forja a imagem de uma cultura híbrida – do encontro entre arquitetura colonial e paisagem tropical–, e o Aleijadinho é aí apresentado como o grande mestre da cultura brasileira, alcançando um patamar, aparentemente, intransponível:

No anfiteatro de montanhas  
Os profetas do Aleijadinho  
Monumentalizam a paisagem  
As cúpulas brancas dos Passos

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Contato: pedrogomesdb@gmail.com.



E os cocares revirados das palmeiras  
São degraus da arte de meu país  
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão  
Banhada no ouro das minas. (ANDRADE, 1974, p. 140-141).

Ainda nesse contexto, Mário de Andrade publica em 1928 “O Aleijadinho”, uma das primeiras sistematizações críticas sobre a obra do artífice. Nesse ensaio fundamental, o escritor põe em relevo dois atributos de Aleijadinho, tomados positivamente dentro de uma cosmovisão própria do modernismo heroico da década de 1920: o fato de ele ser i) um “gênio americano”, artista já “aclimatado”, o que se veria pela “originalidade de suas soluções” e ii) um “mestiço”, síntese de uma “brasilidade” modernista. Já no fim do ensaio, Mário afirma que, por esses motivos, o Aleijadinho deve ser tomado como “símbolo social de enorme importância brasileira, americana e universal”, já que o Brasil ofereceu nele “o seu maior engenho artístico” (ANDRADE, 1984, p. 36-41).

Tal impressão incide no discurso crítico e teórico escrito sobre o barroco ao longo dos anos 1960 e 1970, tendo como figura-chave desse período Affonso Ávila, poeta e ensaísta mineiro, autor do clássico *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, cuja introdução define que o estudo dos setecentos brasileiros – em sua complexidade social, histórica e artística – é de extrema importância para se ter “o desenho de uma imagem mais nítida de nós mesmos, uma ideia mais correta da especificidade nacional” (ÁVILA, 1971, p. 10). Nesse estudo, o Aleijadinho reaparece como o exemplo maior de uma sensibilidade que já trabalharia com uma “fantasia nacional” (*idem*, p. 92). Francisco Iglésias, no basilar ensaio “Modernismo: Uma Reverificação da Inteligência Nacional”, reafirma a posição de Ávila, ao assumir que esse movimento, em seu importante trabalho de revisão do passado, mostra como “o barroco mineiro é realmente o primeiro momento de criatividade artística nacional” e “um dos instantes decisivos da criação no Brasil, talvez o mais rico, em área distante e em processo de decadência” (IGLÉSIAS, 1975, p. 16).

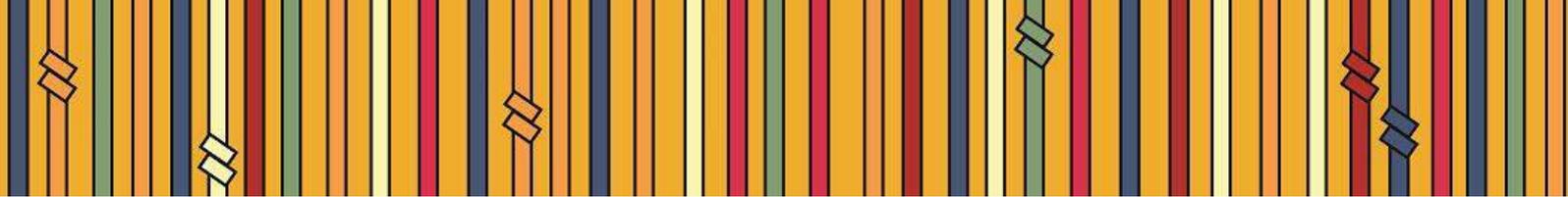
Salientamos que essa “redescoberta” não se dá exclusivamente no campo artístico, implicando, também, as esferas do poder institucional, como demonstra Fernando Correia Dias em “A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista”. O argumento do sociólogo revela tanto a presença influente de membros do grupo modernista mineiro na alta administração estadual durante a década de 1920 – e cita a relação entre Carlos



Drummond de Andrade e o ministro varguista Gustavo Capanema –, quanto a função das instituições estaduais na preservação e valorização do barroco – por exemplo, a comissão de preservação instituída no governo Melo Viana. Correia Dias pondera, por fim, como todo a conjuntura histórica, artística e social contribuiu para “criar a nova imagem do barroco” (DIAS, 1972, p. 15) e, assim, lançar as bases de um novo protocolo de leitura do passado colonial.

Sobre essa problemática da *imagem do barroco*, o livro *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*, de Guiomar de Grammont, é incontornável. Sua argumentação é de cunho eminentemente imagológico – por mais que a autora não explicita esse lastro teórico –, já que em sua introdução ela afirma: “Esta não é a história de um personagem. É a história de uma imagem que se desdobra em outra e outra” (GRAMMONT, 2008, p. 33). Grammont, ao longo de sua discussão, desconstrói e desmonta o “herói nacional” em que se converte o artífice mineiro desde o século XIX, expondo os pressupostos teóricos, estéticos e ideológicos que o alçam a tal posição. A autora defende, como tese principal, que Aleijadinho é o amálgama de uma construção discursiva – em cisão com o ser empírico Antônio Francisco Lisboa. Isso porque, ao longo do processo histórico, tenta se estabilizar uma imagem desse “herói nacional”, baseada sobretudo em sua primeira biografia, escrita por Rodrigo Bretas em 1858. No entanto, como verifica a pesquisadora, isso encobre uma instabilidade fundamental, uma vez que a referência ao Aleijadinho foi sucessivamente reconstruída, respondendo “às diversas expectativas dos tempos em que sobre ela se escreveu” (*idem*, p. 120). Na esteira do que dizem Lorenza Mondada e Danièle Dubois sobre os processos de referenciação, trata-se, pois, de uma construção realizada “na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas de mundo” (MONDADA; DUBOIS, p. 20). Isso é demonstrado, por exemplo, com a análise da relação entre o IHGB e Rodrigo Bretas, cuja biografia do artífice dialoga com o projeto de nação do Instituto e oferece a imagem de um típico artista trágico, genial e solitário – encobrindo sua questão racial e ressaltando sua filiação a um homem branco e estimado em Vila Rica.

Tal visão contrasta com a modernista – de um artista igualmente trágico, porém mestiço e “deformador” das tendências artísticas europeias. Este último Aleijadinho acaba por revelar muito a respeito do olhar e das expectativas do modernismo sobre a



história brasileira, buscando em seu passado colonial as sementes de uma cultura que, para ser “tipicamente nacional”, deve ser híbrida, aclimada.

Assim, cremos que a cristalização de Aleijadinho como mito e herói nacionais se alinha à perspectiva de José Murilo de Carvalho, para quem: “A criação de uma memória nacional, de mitos e heróis ajuda as nações a desenvolver uma unidade de sentimentos e de propósito, a organizar o passado, a tornar o presente inteligível e a encarar o futuro” (CARVALHO, 2003, p. 398). Na cosmovisão modernista, o passado barroco, individuado na figura do artífice mineiro, seria como um farol, ponto de referência na paisagem a guiar tanto os rumos presentes quanto futuros de um projeto de nação.

Essa longa digressão pela problemática do Aleijadinho se justifica pela centralidade dessa figura em *Paisagem moral*: tanto nas fotografias de Gautherot, cujo principal assunto são as obras do artífice em Congonhas do Campo – totalizando 28 das 44 imagens presentes na edição –, quanto no poema de Alvim, cujo título remete a “Ocaso”, de Oswald de Andrade, glorificação da figura do artífice.

Nas fotos do conjunto arquitetônico do Bom Jesus de Matosinhos do fotógrafo francês, a aparição dos profetas de Aleijadinho assume duas configurações principais: a primeira monumentalizada, devido ao posicionamento da tomada fotográfica – num ângulo inferior à estatuária, como que alçando-a aos céus (um pouco como no poema de Oswald); já a segunda nivela o humano e os profetas, com uma posição de câmera na mesma altura dos rostos de Amós, Jonas, Joel, Daniel, Abdias e Habacuc, dessacralizando-os ou, ao menos, filtrando-os por um olhar mais íntimo.

Em outras imagens, os profetas não estão isolados, mas envolvidos por uma multidão de fiéis, que afluem a Congonhas no período da Romaria do Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos. Nessas fotos, são capturados, por exemplo, o momento em que os fiéis reproduzem (consciente ou inconscientemente) o gesto de Habacuc e o instante em que uma menina olha na mesma direção que o olhar pétreo de Ezequiel. Novamente, o que se vê não é tanto a exuberância da estatuária, mas a sua fusão num cenário de presença humana quase tão carnavalesca quanto os versos de “Romaria”, de Drummond:

Jesus no lenho expira magoado.  
Faz tanto calor, há tanta algazarra.  
Nos olhos do santo há sangue que escorre.  
Ninguém não percebe, o dia é de festa. (ANDRADE, 1988, p. 34).

Cabe inquirir, ainda, sobre a aparição de Aleijadinho no poema de Francisco Alvim. A julgar pelo título, haveria uma imagem cristalizada, de linhagem modernista, do artífice? O poeta buscaria estratificar as manifestações artísticas, “em degraus da arte de meu país”? Adiantemos que, pela leitura do poema, o título insinua-se irônico, já que o poeta busca não reiterar ou retrair uma imagem monumental do barroco, e sim realizar uma “contradança” com o Aleijadinho glorificado no poema de Oswald. Isso não equivale a um desprezo ou a uma recusa do barroco, visto que ele é incorporado a “Degraus da arte de meu país” em imagens poéticas francamente *barrocas* e em expedientes técnicos próprios desse estilo – como veremos a seguir.

Antes desse exame mais detido, assinalemos que o poema de Alvim tem uma forte marca autobiográfica, graças à centralidade assumida pelas lembranças do primeiro encontro entre o eu poético e seu futuro cunhado, nomeadamente Joaquim Pedro de Andrade – e, de fato, Joaquim Pedro foi cunhado de Alvim –, durante um trabalho de restauração nos Passos da Paixão em Congonhas do Campo. Verificamos nesse poema uma instabilidade de *forma*, que passa da síntese e da condensação das primeiras estrofes à verborragia das últimas – como se o conteúdo, isto é, o progressivo aparecimento das lembranças, incidisse sobre a estrutura poética, na aquisição de uma linguagem discursiva cada vez mais direta, narrativa e memorialística.

O prosseguimento de nossa argumentação se desdobra em dois momentos. O primeiro deles, um exame mais detido da forma do texto e da presença do barroco em termos *estruturais*, pelo emprego de expedientes técnicos como o jogo de assonâncias e aliterações, e em termos da potência propriamente barroca de certas imagens. O segundo momento permitirá a exposição da imagem do Aleijadinho de Alvim.

Partamos do primeiro desses momentos e leiamos as duas primeiras estrofes de “Degraus da arte de meu país”:

Estas penhas eriçadas de ossos  
ossos constelares, luminosos  
(cristais negros do escuro polo)  
a duras penas alcançadas  
por dentro

(Negror, negrume) (ALVIM; GAUTHEROT, 2009, p. 7).

Notam-se nesses seis versos iniciais, principalmente, as assonâncias em [a, o, e, u], que transitam entre vogais abertas e fechadas, num movimento ascendente e



descendente em que as palavras oscilam barrocamente. Na composição, realça-se também a aliteração das fricativas [s, z], que percorre a primeira estrofe e cujo efeito de enlevo reforça o caráter sensorial de cunho barroco, sendo que a forma da letra [s] é em si mesma barroca, encurvada. Observemos que as “penhas” são apresentadas pelo dêitico *estas*: graças a todo jogo com o significante, nas alternâncias entre vogais altas e baixas, “estas penhas” podem ser entendidas em chave metapoética, equivalendo às próprias palavras, trabalhadas em sua exterioridade feita de “ossos”. A imagem é ainda barroca pelo jogo de claro-escuro – ossos que são *luminosos* e cristais que são *negros*, formados no *escuro polo* – e de verticalidade – ossos *constelares* alcançados por *dentro*.

Ressalte-se, ainda, a correspondência tecida entre poesia e fotografia: o momento inaugural do poema, sua lenta formação sob os olhos do leitor, recorda o processo de gênese da fotografia analógica, processo fotoquímico que se poderia dizer barroco: luz que atinge os cristais negros de haleto de prata e, nessa incidência, os reorganiza e forma sobre a película uma imagem. Claro sobre escuro. E o poema, materialmente, é escuro sobre claro, como indica a estrofe de único verso “(Negror, negrume)”. Ecoa-se, aqui, um trecho curvo e sintaticamente barroco de Mallarmé, em suas *Divagações*: “Notaste, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só, assim se indica, esboçado ou interrompido; o homem prossegue preto sobre branco” (MALLARMÉ, 2010, p. 170, tradução adaptada).

Após esse momento inaugural do poema, inicia-se uma jornada, na qual o espetáculo de luz e sombra é indicado ainda entre a quarta e a sexta estrofes, na imagem de um viajante que parte do Nordeste e de sua “cor perfumada e clara” e toma uma estrada pedregosa, “sob a campânula de um céu/fechado a cadeado”. A viagem, que pode ser tomada referencialmente como a passagem da planície costeira do Nordeste ao isolamento montanhoso das Minas, é também uma viagem espiritual e interna, pois a longa estrada pedregosa é “trazida em si”. Na jornada do poema, o indivíduo se encontra:

Longe do tato,  
do corpo e sua carne  
(que mais se espiritualiza  
quanto mais feroz e  
lúbrica) (ALVIM; GAUTHEROT, *op. cit.*, p. 7).

Temos nesses versos, precisamente, a experiência cristã de dilaceramento do ser entre a ascensão – “que mais se espiritualiza” – e a queda – “quanto mais feroz e lúbrica”

– e esse é precisamente um dos topos fundamentais do barroco, sintetizado na fórmula de Leo Spitzer: “O fato espiritual aparece sempre encarnado, e a carne apela sempre para o espiritual” (SPITZER *apud* AVILA, 1971, p. 111).

Encaminhando-nos para o segundo momento de nossa análise do poema, que corresponde ao arremate de nossa discussão, focalizaremos a imagem de Aleijadinho construída por Francisco Alvim.

Já em sua décima nona estrofe, lemos: “O olhar de Jonas, varado e vazado de luz de cada um deles. A carne escura/ dos fiéis, sua sombra rala, nas paredes (luminosas?) do rito, no qual tudo/ se dissolve num ritmo surdo. Em figurações mínimas e humildes” (ALVIM; GAUTHEROT, *op. cit.*, p. 9). Percebe-se, nesse trecho, uma “prevalência do visual” – o que se dá na reiteração do léxico da visão: *luz, olhar, sombra, escura, luminosas, figurações* – e a “fixação do ‘espetáculo que passa’”, ainda uma tópica de linhagem barroca.<sup>2</sup>

Além disso, podemos identificar no trecho acima o procedimento drummondiano de fazer “dos momentos efêmeros marcos de significação prolongada”, nas palavras de Lucas (1977, p. 241). A aparição efêmera dessas “figuras mínimas e humildes” no poema de Alvim ressoa a mesma fragilidade e simplicidade da “vida menor” cantada por Drummond em “O voo sobre a Igreja”:

Mas já não há fantasmas no dia claro,  
tudo é tão simples,  
tudo tão nu,  
as cores e os cheiros do presente são tão fortes e tão urgentes  
que nem se percebem cantigas e *rouges*, boduns e ouros do século XVIII. (ANDRADE, 1988, p. 115).

Há também em “Degraus da arte de meu país” um empenho de revisitar o cenário barroco de Congonhas para reforçar não o brilho da arte setecentista e das obras de Aleijadinho, e sim a pulsão humana dessa mesma paisagem, os homens e mulheres que circulam e preenchem o espaço do complexo do Bom Jesus de Matosinhos – assim como nas fotografias de Gautherot.

Esse aspecto é sublinhado por outra cena do poema, já na vigésima-quinta estrofe: o ato criador que congrega o eu poético, Joaquim Pedro de Andrade e a gente da cidade,

---

<sup>2</sup> Nossa argumentação, neste ponto, se baseia no ensaio de Affonso Ávila “O primado visual na cultura barroca mineira”. In: AVILA, 1967.



todos trabalhando em conjunto numa encenação da Paixão de Cristo. Esse trabalho imaginativo é feito nos intervalos e lacunas presentes entre os episódios expostos e narrados pelos Passos da Paixão – o que concede aos trabalhadores “a graça de uma contradança com as imagens do Aleijadinho” (ALVIM; GAUTHEROT, *op. cit.*, p. 9). Nessa contradança, as imagens do artífice são ressignificadas pelas pessoas comuns – Joaquim Pedro não era ainda cineasta, como assinala o eu poético –, num desnudamento de todo caráter mítico do “herói nacional”. Esse gesto implica tanto o “esquecimento” da *imagem* sacralizada do artífice, quanto a re-potencialização de suas obras, com a atribuição de novos valores e atributos à estatuária e à imagística de Aleijadinho, exteriores àqueles estabilizados pela tradição. Por isso mesmo, os versos de Francisco Alvim, bem como as fotografias de Marcel Gautherot, empreendem um contraponto irônico à referência oswaldiana do título “Degraus da arte de meu país”, pois a “arte de meu país” não é, em *Paisagem moral*, estratificada e organizada verticalmente, e sim colocada no espaço do comum, horizontal, integrando uma experiência *imaginativa* da esfera do afeto e do intercâmbio humano.

#### **Referências bibliográficas:**

ALVIM, Francisco; GAUTHEROT, Marcel. *Paisagem moral*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

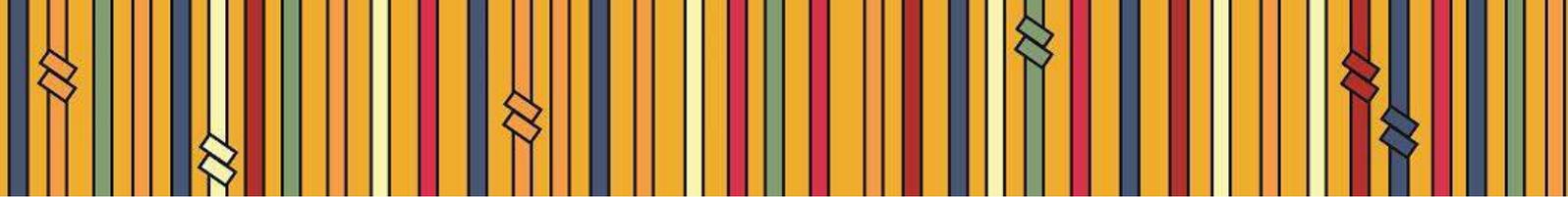
ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984. p. 11-42.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ÁVILA, Affonso. O primado do visual na cultura barroca mineira. In: \_\_\_\_\_. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. v. 1. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. p. 85-116.

\_\_\_\_\_. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.



CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: ALVES, Adauto. (Org.) *A crise do Estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DIAS, Fernando Correia. A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista. *Barroco*. n. 4, Belo Horizonte, 1972. p. 7-16.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 13-26.

LUCAS, Fábio. Drummond, dentro e fora do Tempo. In: BRAYNER, Sônia. (Org.) *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1977. p. 239-245.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.