

Entre olhares estrangeiros e identidade brasileira: a inversão crítica de Mário de Andrade sobre os viajantes e o barroco mineiro

Between Foreign Gazes and Brazilian Identity: Mário de Andrade's Critical Inversion of Travel Writers and the Baroque of Minas Gerais

*Rodrigo Vivas*¹

Resumo

O presente artigo visa analisar a construção da noção de arte nacional no Brasil a partir da articulação entre identidade, território e produção artística. A pesquisa investiga como os relatos de viajantes estrangeiros do século XIX contribuíram para a formulação de uma imagem da produção artística em Minas Gerais, evidenciando as tensões entre o olhar externo e a identidade local. Em seguida, examina-se a leitura crítica de Mário de Andrade sobre esses escritos para a definição da arte brasileira como expressão da cultura nacional a partir de noções associadas à identidade brasileira. Por fim, o estudo aborda a produção barroca em Minas Gerais a partir do olhar de Mário de Andrade, que a compreende como um marco estético e simbólico na consolidação da identidade artística brasileira.

¹ Doutor em História da Arte pela UNICAMP, é Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG e Professor Associado da graduação na mesma instituição. Lidera o grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte. Autor de diversos livros e artigos sobre história da arte no Brasil, entre eles *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições* (2012); *Abstrações em Movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo* (2016); *Arte como vocação: Raimundo Coutinho Canavarro* (2018); *Celma Alvim: a presença feminina na crítica de arte e ativismo cultural* (2020), além de obras didáticas do PNLD: *Arte de Perto* (2018) e *Rumos da Arte* (2018). Atua também como curador de exposições em instituições como o Museu de Arte da Pampulha, Museu da Inconfidência e Centro Cultural Usiminas.

A metodologia adotada fundamenta-se na análise bibliográfica, contemplando tanto os textos de viajantes quanto os escritos críticos de Mário de Andrade, articulados a uma leitura histórico-interpretativa da arte barroca mineira.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Aleijadinho, identidade brasileira; viajantes do século XIX; Barroco mineiro.

Abstract

This article examines the construction of the notion of a national art in Brazil through the interplay between identity, territory, and artistic production. It investigates how nineteenth-century foreign travelers' accounts contributed to shaping an image of artistic practices in Minas Gerais, revealing tensions between external perceptions and local identity. The study then explores Mário de Andrade's critical interpretation of these writings, highlighting how his reflections helped define Brazilian art as an expression of national culture grounded in concepts associated with Brazilian identity. Finally, it analyzes the Baroque production in Minas Gerais from Mário de Andrade's perspective, emphasizing its aesthetic and symbolic significance in consolidating a Brazilian artistic identity. The methodology is based on bibliographic analysis, bringing together both travel literature and Mário de Andrade's critical texts, articulated with a historical-interpretative reading of Mineiro Baroque art.

Keywords: Mário de Andrade; Aleijadinho; Brazilian identity; nineteenth-century travelers; Mineiro Baroque

Mário de Andrade² (1893-1945) foi uma figura central na construção de uma identidade artística brasileira, especialmente no contexto do modernismo

² Mário Raul de Moraes Andrade foi um escritor, músico e intelectual brasileiro, formado em música pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Atuou como poeta, ensaísta,

brasileiro. Sua atuação como crítico, pesquisador e escritor contribuiu decisivamente para a formulação de uma das mais influentes interpretações sobre a origem e o conceito da arte nacional. Entre os textos que compõem esse projeto intelectual, destaca-se *Aleijadinho*, publicado em 1928³, no qual Mário de Andrade propõe uma leitura inovadora sobre o barroco mineiro e a obra do escultor Antônio Francisco Lisboa. Nesse ensaio, o autor não apenas exalta o valor artístico de Aleijadinho, mas também utiliza sua figura como símbolo de uma arte genuinamente brasileira, marcada pela fusão entre elementos europeus e africanos, pela religiosidade popular e pela expressividade estética singular. Para fundamentar essa proposta, Mário de Andrade revisita e confronta as interpretações de viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil nos séculos XVIII e XIX, entre os quais Friedrich von Weech⁴ (1837-1905), Johann Baptist von Spix⁵ (1781-1826), Carl Friedrich Philipp von Martius⁶ (1794-1868), Johann Moritz Rugendas⁷ (1802-1858), além dos dois viajantes que, dado o limite do

crítico de arte e fotógrafo, contribuindo para a interpretação da cultura brasileira por meio de textos, registros fotográficos e pesquisas sobre folclore, música popular e identidade nacional, sendo um dos principais nomes do Modernismo no Brasil.

³ O texto *O Aleijadinho*, escrito em 1928, foi publicado com o título *O Aleijadinho e sua posição nacional* no livro *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo* pela editora R.A. no ano de 1935.

⁴ Friedrich von Weech nasceu em Munique e formou-se em História pela Universidade de Munique, onde obteve o doutorado em 1860; atuou como pesquisador, acadêmico e jornalista. Esteve no Brasil entre 1823 e 1827 e registrou suas observações em obras publicadas em Munique, voltadas à descrição da geografia, dos costumes e das condições do país, com o objetivo de informar potenciais imigrantes alemães.

⁵ Johann Baptist Spix foi um naturalista alemão, doutor em filosofia e medicina, com formação científica voltada à zoologia. Esteve no Brasil entre 1817 e 1820, integrando a Missão Artística Austro-Alemã, onde percorreu diversas regiões ao lado de Carl von Martius, registrando a fauna, a flora e aspectos das populações locais. Suas observações resultaram na obra *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*, referência fundamental para o conhecimento científico e descritivo do Brasil no século XIX.

⁶ Carl Friedrich Philipp von Martius foi um naturalista e botânico alemão, professor universitário e diretor do Jardim Botânico de Munique. Esteve no Brasil entre 1817 e 1820, integrando a Missão Austríaca ao lado de Johann Baptist von Spix, realizando extensas expedições científicas e produzindo importantes textos e registros botânicos que se tornaram referências para o estudo da flora brasileira.

⁷ Johann Moritz Rugendas foi um pintor alemão, formado na Academia de Belas Artes de Munique, que esteve no Brasil entre 1821 e 1825 como integrante da expedição científica de Langsdorff. Dedicou-se ao registro visual dos costumes, das paisagens e dos tipos humanos, contribuindo com imagens e textos que culminaram na publicação do álbum *Viagem Pitoresca ao Interior do Brasil*, referência para a iconografia do Brasil no século XIX.

artigo, trataremos neste texto: Auguste de Saint-Hilaire⁸ (1779-1853) e Richard Francis Burton⁹ (1821-1890)

O objetivo deste estudo é analisar como Mário de Andrade articula essas fontes históricas com sua própria visão estética e ideológica, revelando os mecanismos pelos quais ele legitima uma arte brasileira autônoma, enraizada na experiência local e na diversidade cultural do país. Ao fazer isso, o autor não apenas propõe uma nova forma de olhar para o passado artístico do Brasil, mas também estabelece as bases para uma crítica cultural que valoriza a originalidade e a complexidade da produção nacional.

Arquitetura e escultura religiosa: a construção do juízo estético estrangeiro sobre Minas Gerais no século XIX e a fundação da identidade na arte brasileira como estratégia de legitimação historiográfica

A constituição de um campo artístico “genuinamente” brasileiro, enquanto problema historiográfico, tem seu marco discursivo fundamental no século XIX. Embora uma produção artística vigorosa seja anterior a este período, é nele que se instaura um debate seminal: a distinção crítica entre uma prática artística

⁸ Auguste de Saint-Hilaire foi um naturalista e viajante francês que percorreu diversas regiões do Brasil entre 1816 e 1822, com destaque para suas expedições em Minas Gerais. Embora seu interesse principal fosse a botânica, Saint-Hilaire registrou com atenção aspectos da geografia, dos costumes e da cultura das populações locais. Seus relatos, reunidos na obra *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*, oferecem observações valiosas sobre o ambiente urbano e, em alguns trechos, sobre o patrimônio artístico colonial mineiro. Mesmo que não tenha se dedicado sistematicamente à análise da arte, suas descrições contribuíram para a construção de um imaginário sobre a produção artística brasileira, tornando-se fonte recorrente na historiografia posterior. Saint-Hilaire representa, assim, uma das primeiras vozes estrangeiras a documentar, ainda que de forma incidental, a riqueza cultural de Minas Gerais no início do século XIX.

⁹ Richard Francis Burton foi um explorador, escritor e tradutor. Um autor prolífico, principalmente de obras sobre viagens e etnografia. Em viagem exploratória pelo Brasil, com saída do Rio de Janeiro e passagens por Minas Gerais e Bahia, inclusive a cidades banhadas pelo Rio São Francisco, publicou o livro *The explorations of the highlands of the brazil with a full account of the gold and diamonds mines*, que recebeu o título traduzido *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*.

situada no território colonial e a emergência de uma arte portadora de uma identidade nacional.

Os precursores dessa discussão podem ser rastreados nos relatos de viajantes estrangeiros que, ao descreverem a produção colonial, com destaque para a efervescência mineira, operaram as primeiras demarcações de alteridade em relação aos paradigmas estéticos europeus.

Contudo, é a partir do projeto modernista, e particularmente mediante os escritos de Mário de Andrade, que esses discursos são ressignificados e investidos de um novo sentido fundador. Ao eleger Aleijadinho como arquétipo do artista nacional, Mário de Andrade não apenas estabelece o cânone, mas também um diálogo crítico e seletivo com aquelas fontes oitocentistas, reinterpretando-as para forjar uma linhagem autóctone para a modernidade brasileira.

O debate sobre os viajantes é bastante amplo, nesse texto nos interessam fundamentalmente as passagens que demarcam um estatuto de diferenciação nacional e principalmente os que operam o princípio do debate realizado por Mário de Andrade¹⁰.

O propósito deste estudo não é realizar uma análise direta das produções artísticas coloniais, tampouco verificar a conformidade das interpretações históricas com os objetos analisados. Nosso foco está na investigação dos discursos construídos ao longo do tempo sobre a arte brasileira, especialmente no contexto mineiro, buscando compreender como essas narrativas foram formuladas, legitimadas e incorporadas à historiografia. Trata-se, portanto, de examinar os modos de recepção e interpretação da produção artística, e não os elementos formais ou estilísticos das obras em si.

¹⁰ Mário de Andrade constrói sua concepção de “arte brasileira” ao longo de diversos textos, incluindo aqueles que integram seu projeto poético. Embora essa formulação esteja presente como pano de fundo neste trabalho, o foco principal recairá sobre o ensaio publicado em 1928 sob o título *Aleijadinho*, no qual essa ideia ganha contornos particularmente significativos.

Aleijadinho, o gênio primitivo: a visão de Auguste de Saint-Hilaire sobre a obra do escultor em Congonhas

Auguste de Saint-Hilaire, que em 1816 vem para o Brasil, junto à comitiva do duque Luxemburgo, embaixador no reinado de D. João VI, passa a apresentar a aldeia de Congonhas do Campo que é

construída sobre dois morros opostos, entre os quais corre o riacho que tem o mesmo nome que a povoação. O rio das Congonhas servia de limite entre a comarca de Vila Rica e a de São João d'El Rei, e assim a aldeia pertence a duas comarcas diferentes. A maior parte das casas se acha sobre o morro que fica à margem direita do riacho, e é no alto desse morro, no meio de uma praça alongada que se acha a igreja paroquial, notável por seu tamanho.¹¹

Saint-Hilaire prossegue sua descrição destacando a importância religiosa e simbólica da Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos, que, segundo ele, “goza de grande celebridade, não somente nos arredores, mas fora da província”. O viajante observa que a devoção ao santo atrai fiéis de regiões distantes, especialmente durante a festa do padroeiro, celebrada em setembro, quando “a aldeia fica cheia de forasteiros e devotos”.¹²

Segundo Saint-Hilaire, Congonhas do Campo deve sua fundação aos mineradores que encontraram abundantes jazidas de ouro nas margens do rio Santo Antônio, do rio Congonhas e nos arredores da aldeia. As marcas dessa intensa atividade extrativista permanecem visíveis na paisagem: “nas encostas dos morros rasgadas e reviradas de todos os modos, atestam o trabalho de maior vulto”.¹³

No entanto, ao tempo de sua visita, o viajante já observa sinais de decadência, comuns a diversas vilas mineiras após o declínio do ciclo do ouro. Ele registra que Congonhas se encontrava em processo de deterioração, com

¹¹ Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 165.

¹² Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 166.

¹³ Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 166.

“grande número de casas mal conservadas ou mesmo abandonadas”¹⁴, revelando o impacto econômico e social da exaustão das minas sobre o tecido urbano e a vida local.

Saint-Hilaire afirma que “não deixaria Congonhas sem ir visitar a igreja de N. S. Bom Jesus de Matosinhos”. A igreja foi construída no cume de um morro, no meio de um terraço pavimentado de largas pedras e circundando por um muro de arrimo. Diante dela colocaram sobre os muros da escadaria e sobre os do terraço, estátuas de pedra representando os profetas”. Saint-Hilaire, complementa,

não são obras primas, sem dúvida; mas se observa no modo pelo qual foram esculpidas qualquer coisa de grandioso, o que prova no artista um talento natural muito pronunciado. Elas são devidas a um homem que vivia em Vila Rica e que demonstrou desde sua infância uma grande vocação para a escultura. Muito jovem ainda, disseram-me, ele resolveu tomar não sei que espécie de bebida, com a intenção de dar mais vivacidade e elevação a seu espírito; mas perdeu o uso de suas extremidades. Entretanto prosseguiu no exercício de sua arte, ele fazia prender as ferramentas na extremidade do antebraço, foi assim que fez as estátuas da igreja de Matosinhos¹⁵.

A descrição do viajante Auguste de Saint-Hilaire sobre o escultor Aleijadinho consolida uma narrativa fundadora para o imaginário em torno da arte brasileira: a noção de que a autenticidade é produto da ausência de formação acadêmica e do triunfo sobre adversidades extremas. Ao referir-se às obras como “devidas a um homem que vivia em Vila Rica e que demonstrou grande vocação para a escultura”, o naturalista estabelece a premissa do talento inato, um *genius loci* que floresce à margem dos centros de saber formal.

Nessa perspectiva, a figura do artista é construída a partir de uma dualidade: a produção é reconhecida como "digna de nota", mas é simultaneamente demarcada como um fenômeno local, nunca comparado à produção europeia. Esta qualificação não é neutra; ela insere o artista numa

¹⁴ Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 166.

¹⁵ Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 167.

categoria distinta, a do "gênio primitivo", cujo valor reside precisamente em sua suposta desconexão das tradições e métodos clássicos. A autenticidade, portanto, é aqui equiparada a uma originalidade que nasce da falta: falta de meios, de recursos e, fundamentalmente, de formação institucional.

O relato de Saint-Hilaire aprofunda esta mitologia ao incorporar o elemento trágico da doença. A ideia de que o artista teria ingerido uma "espécie de bebida, com a intenção de dar mais vivacidade e elevação a seu espírito; mas perdeu o uso de suas extremidades", opera como um *topos* romântico que intensifica o paradoxo da sua genialidade. A "falta de recursos" e a "ausência de formação" aliadas à perda das "extremidades" criam um cenário de limitação absoluta. É precisamente neste ponto que se ergue o mito: a figura do artista que, desprovido dos instrumentos considerados essenciais, tanto materiais quanto corpóreos, transcende suas próprias limitações físicas para criar.

A pergunta implícita no relato – "como um escultor com todas essas limitações ainda se alia ao uso da parte do corpo fundamental para realização de sua escultura?" – é a chave para a construção dessa genialidade. A superação da deficiência física transforma o ato criativo em um feito quase sobrenatural, heroico. Dessa forma, a narrativa de Saint-Hilaire não se limita a descrever um artista; ela forja um arquétipo onde a precariedade e o sofrimento não são obstáculos, mas sim os caminhos nos quais uma arte genuinamente nacional e autêntica seria forjada. Esta representação seria crucial para os discursos modernistas e nacionalistas posteriores, que encontrariam em Aleijadinho a personificação ideal da "verdadeira arte brasileira", nascida não da técnica, mas da pura vocação e da coragem face à adversidade.

Saint-Hilaire continua sua descrição afirmando que a "igreja é pequena, mas rica, conservada limpa e ornada de um grande número de quadros feitos em Vila Rica, dos quais vários denotam felizes inclinações para a pintura"¹⁶.

¹⁶ Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 168.

Essa descrição é importante enquanto Saint-Hilaire valoriza inúmeros aspectos locais, com destaque com o cuidado pela “limpeza” como pelo elogio pelas pinturas realizadas. Ao reconhecer que “vários denotam felizes inclinações para a pintura”, Saint-Hilaire demonstra uma apreciação — ainda que moderada — pela produção artística local. Ele não chega a afirmar que são obras-primas, mas reconhece nelas um potencial artístico, uma sensibilidade estética que merece atenção.

Saint-Hilaire também descreve o Jesus Cristo morto

A imagem que constitue objeto de veneração dos devotos foi colocada no interior do altar-mor, e representa Jesus Cristo morto. Beijam-se os pés dessa imagem para merecer indulgências; depois depositam-se esmolas. Acima do altar elevam-se pequenos degraus ornados de pequenas figuras de anjos segurando castiçais, sendo que alguns tem os cabelos ridiculamente levantados em topete. A sacristia é grande e muito bonita¹⁷.

O olhar inicialmente condescendente de Saint-Hilaire sofre uma nuance perceptível ao deparar-se com o conjunto arquitetônico das “sete capelas representando os principais mistérios da paixão de Jesus Cristo”. A grandiosidade do projeto, ainda em realização, impõe-lhe um registro descritivo mais objetivo. O viajante nota que “três dessas capelas haviam, já, sido construídas”, e detalha sua morfologia: de planta “quadrada” e coroadas por um “pequeno zimbório cercado por uma balaustrada”.

É no interior da única capela concluída, no entanto, que seu julgamento estético reaparece, mas agora mediado por uma consciência do contexto local. Saint-Hilaire registra que, em 1818, ali se podia ver a cena sagrada representada por “imagens de madeira pintadas, e de tamanho natural imagens são muito mal feitas; mas, como são obra de um homem da região, que nunca viajou e nunca teve um modelo com que se guiasse, elas devem ser julgadas com certa

¹⁷ Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 168.

indulgência¹⁸”. Esse trecho mostra como o olhar de Saint-Hilaire mistura julgamento e curiosidade. Ele avalia a arte local com base nos padrões europeus que conhecia, o que o leva a considerar algumas obras como malfeitas. No entanto, também demonstra certa compreensão das limitações enfrentadas pelos artistas da região, como o isolamento e a falta de referências.

Entre a piedade e o “grotesco”: o olhar de Richard Burton sobre a arte em Minas

Richard Burton inicia sua análise das características artísticas presente nas construções arquitetônicas das cidades mineiras. Ele atribui a abundância de templos no estado a uma prática comum da elite local: "mineiros de ouro ou especuladores bem-sucedidos tinham o hábito de mandar construir e consagrar um templo¹⁹. No entanto, como resultado dessa dinâmica, Burton observa que era possível encontrar muitos pedreiros na região, mas não muitos arquitetos de fato:

(...) em consequência, as igrejas constituem um testamento eloqüente da piedade e inteligência dos antigos mineiros, mas não de sua “instrução”. O estilo, em sua maior parte introduzido pelos jesuítas, é pesado e desgracioso; tenta combinar as linhas verticais do gótico com a linha horizontal da arquitetura clássica, e falha visivelmente. O viajante não deve esperar encontrar as naves com colunas, os clerestórios, as capelas da Virgem, ou as casas capitulares do Hemisfério Oriental. Quando a construção é em forma de meia cruz os braços do transepto são escondidos pelas sacristias, corredores e outras peças, que ocupam o espaço entre as paredes duplas. Poucas têm tetos entalhados e decorados; uma simples cortina, cobrindo o trono toma o lugar dos véus, frontais e superfrontais; não há estantes ou pendentives do púlpito, não há capas de livros artísticas nem marcadores trabalhados – em verdade, o requinte eclesiástico brilha pela ausência²⁰.

¹⁸ Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 168.

¹⁹ Burton, Richard Francis. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. Série O Brasil Visto por Estrangeiros, p. 159.

²⁰ Burton, Richard Francis. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. Série O Brasil Visto por Estrangeiros, p. 159.

Richard Burton descreve o material de construção utilizado como “excelente”, referindo-se a uma bela esteatita de tons azulados e, por vezes, verde maçã. Ele observa que, quando a pedra possui poucos fragmentos de ferro octaédrico, é possível obter-se um “belo polimento”. Quanto à escultura, Burton argumenta que ela lembra os trabalhos em madeira, caracterizando-se por “laboriosíssimos altos-relevos”. Ele então se dedica a analisar o principal artista por trás dessas obras, referindo-se a ele — usando um termo irlandês (Hibernice) para enfatizar a peculiaridade — como o “trabalho de um homem sem mão”, cuja produção é vastamente encontrada naquela região da Província.

Esse artista, conforme Burton registra, era popularmente conhecido como “o Aleijado ou Aleijadinho”, e também chamado de “O Inacinho” ou “Antônio Francisco”. Para Burton, o fato mais notável era que seu trabalho era realizado com “as ferramentas amarradas por um ajudante aos cotos que representavam os braços”. O viajante conclui sua argumentação ressaltando que tal caso de “surpreendente atividade de um tronco de homem” não era único, citando como prova a falecida Miss Biffin, uma artista inglesa que, assim como Aleijadinho, superou suas limitações físicas para produzir sua obra.

Segundo a argumentação de Burton, esse modelo pode ser definido como o estilo de torre “redonda-quadrada”, um desenho cuja única recomendação, em sua visão, é a mera “novidade da excentricidade”. Ele estabelece então um princípio geral: povos jovens, assim como pessoas jovens, precisam aprender que o gênio artístico começa pela disciplina e só então avança para a criação verdadeira. Quando este último processo precede, de forma precoce, o primeiro, o resultado tende inevitavelmente ao que ele classifica como “sem gosto, desgracioso, grotesco”.

A análise de Richard Burton não possui o mesmo tom crítico ao se referir a escultura de São Pedro de Alcântara, pertencente à Igreja de São Francisco de Assis²¹, de São João Del Rei. Segundo Burton, “os brasileiros têm um grande

²¹ A Igreja de São Francisco de Assis, importante exemplar da arquitetura religiosa colonial, foi projetada por Aleijadinho e teve obras conduzidas por Francisco de Lima Cerqueira entre 1774

pendor para a escultura em madeira, na qual a terra do Ebro se destaca no mundo. Aqui, a obra-prima é São Pedro de Alcântara, com a túnica rasgada e tudo mais, esculpido em um só bloco”.

O elogio à feiura: Mário de Andrade, a definição da arte brasileira e a crítica ao olhar dos viajantes

Em 1928 Mário de Andrade escreve um dos textos fundamentais para a constituição da historiografia da arte brasileira, no qual propõe uma releitura crítica do fenômeno artístico nacional. Nesse ensaio, o autor estabelece um diálogo com os relatos dos viajantes europeus, utilizando-os como ponto de partida para refletir sobre os traços distintivos da produção artística local e buscar os elementos que configuram uma identidade estética genuinamente brasileira.

Mário de Andrade se impõe uma tarefa de extrema complexidade — e talvez de resolução impossível: elaborar uma explicação afirmativa para a arte brasileira, considerando os múltiplos condicionantes sociais, econômicos e culturais que atravessam sua formação. Trata-se de refletir sobre a produção artística em um país marcado por uma história de colonização, escravidão e ausência de investimentos estruturais significativos no campo das artes. Ainda assim, o autor empenha-se em identificar, nesse cenário adverso, os indícios de uma expressão estética autêntica, capaz de traduzir a singularidade da experiência brasileira. Cabe ressaltar que existiam poucas fontes disponíveis sobre o período abordado por Mário de Andrade, por essa razão, a importância dos relatos dos viajantes estrangeiros, cujos olhares externos moldaram as primeiras interpretações sobre a arte colonial no Brasil.

A primeira questão que norteia o texto de Mário de Andrade é a de construir uma delimitação temporal. Quando teria iniciado nossa arte brasileira? Para Mário de Andrade, o período definidor da arte brasileira foi estabelecido no

e 1804, destacando-se pela portada em pedra-sabão e pelo interior de influência rococó, sendo também local do túmulo do ex-presidente Tancredo Neves. A igreja está localizada na Praça Frei Orlando, 170 - Centro, em São João Del Rei.

período compreendido entre 1750 e 1810. Esse intervalo representa o momento em que a sociedade brasileira, já consolidada em sua identidade linguística e consciente de si, começa a produzir uma arte com características próprias, ainda que marcada pela influência portuguesa:

Si exceptuarmos os tempos de agora, o período que vai mais ou menos de 1750 a 1810, é o mais importante da história artística do Brasil. É quando a nossa civilização, já de posse de uma unidade de língua, já consciente de si, começa a exprimir-se com feição própria. É o período em que as Minas Gerais, então o centro econômico do país, produzem uma arte que, sem deixar de ser portuguesa, já é brasileira. É a época de Aleijadinho e de Mestre Ataíde²².

A primeira estratégia formulada por Mário de Andrade é oferecer um olhar positivo sobre o processo de miscigenação, sobre principalmente os “mulatos”:

Já naquele tempo os mulatos, antes de se dispersarem como apenas um dos elementos da raça brasileira, apareciam, e sempre aparecerão, não com raça, mas como mestiçagem: muito irregulares no físico e na psicologia. Cada mulato era um ser sozinho, não tinha referência étnica com resto da mulatada. Uns brigões, não tem dúvida, outros mansos, porém. Uns burríssimos e primários, outros vivazes, e tantos até com inteligência fecunda e criadora. A vaidade nuns era humildade noutros. Si um gostava de passar seus pealos, outro manifestava noção doentia da verdade; e caracter organizado não era raro entre eles não²³.

Com essa primeira descrição, Mário de Andrade busca evidenciar a impossibilidade de se aplicar um olhar homogêneo à figura do mulato. Ao destacar a diversidade física e psicológica presente nesse grupo, o autor rejeita qualquer tentativa de “determinação” racial que pretenda fixar traços corporais ou de personalidade com base em critérios raciais. Seu gesto crítico aponta para a complexidade da identidade brasileira, recusando explicações simplificadoras que pretendam reduzir o sujeito a categorias estáveis e previsíveis.

²² Andrade, Mario. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 15.

²³ Andrade, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 20-21.

Mário de Andrade recusa qualquer hierarquização racial, afirmando que os mulatos “não eram nem melhores nem piores” que brancos portugueses ou negros africanos, e os descreve como sujeitos inseridos em uma condição social ambígua e marginal, marcada pela ausência de pertencimento a categorias raciais ou de classe claramente definidas. Segundo ele, os mestiços estavam:

numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos. Livres dotados duma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, nem chegavam a ser proletariado, nem nada²⁴.

Essa caracterização revela não apenas a exclusão estrutural a que estavam submetidos, mas também a crítica do autor às tentativas de enquadramento identitário simplificador. Ao destacar essa “liberdade vazia”, Mário de Andrade denuncia a precariedade da inserção social dos mulatos e, ao mesmo tempo, questiona os limites das categorias raciais e sociais herdadas do pensamento colonial e escravocrata.

O argumento de Mário de Andrade consiste em defender e ilustrar, por meio de exemplos, a relevância de artistas que produziram no Brasil e que integravam aquilo que o autor denomina como uma terceira parte da identidade nacional, representada pelos mestiços. Argumentando que esses artistas desempenharam papel fundamental na formação da arte brasileira, Andrade, ao longo do texto dedicado a Aleijadinho, menciona diversos criadores identificados como “mulatos”, entre os quais se destacam José Joaquim da Rocha, Mestre Valentim, Caldas Barbosa e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, considerados por Andrade como exemplos expressivos dessa vertente artística mestiça. A apreciação de Mário de Andrade é digna de nota:

José Joaquim da Rocha, que por 1770 funda a escola de pintura baiana, provavelmente é mineiro. E mineiro sem discussão é Mestre

²⁴ Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 19.

Valentim (morto em 1813), parando no Rio de Janeiro. (...) Caldas Barbosa e Mestre Valentim são mulatos. Leandro Joaquim, da mesma época e dos melhores pintores do Rio, é mestiço também. O padre José Maurício Nunes Garcia (1767 - 1830), mulatíssimo e o mais notável dos nossos músicos coloniais. Estou lembrando ainda aquele Joaquim Manuel prodigioso, escutado por De Freycinet [...] E carece não esquecer que o pessoalzinho vindo das tradições do tal "Conservatório dos Negros" que Balbi imaginou sobre os ensinamentos musicais da fazenda de Santa Cruz, chegou a levar no Rio de Janeiro, as óperas de Marcos Portugal . . . Em Ouro Preto os mulatos representavam tragédias no teatrinho. . . E o Aleijadinho é mais outro mulato. Bastam estes exemplos para se compreender este lado, não dominante, mas intensamente visível, de como a raça brasileira se impunha no momento.²⁵

Mário de Andrade reconhece, com aguda sensibilidade, o papel expressivo dos mulatos nas artes plásticas e na música, destacando que é justamente nessas linguagens que se manifesta o traço “fortemente negro” presente neles. O autor observa que “todos estes mulatos aparecem brilhando principalmente nas artes plásticas e na música”, o que revela uma herança africana profundamente enraizada na cultura brasileira. Andrade associa essa força criativa à tradição estética africana, que se afirma como uma “manifestação permanente de arte americana” por meio de gêneros como o habanera, tango, lundu, samba, ragtime e jazz. Ele vai além ao afirmar que, pela escultura, os africanos chegaram a influenciar até mesmo as artes europeias contemporâneas.

Ao celebrar os “mestiços do fim da Colônia” como representantes da “maior mulataria”, Mário de Andrade não apenas valoriza a contribuição afrodescendente para a arte nacional, mas também propõe uma leitura crítica da identidade brasileira, marcada pela mestiçagem e pela potência criadora dos excluídos.

É pertinente questionar por que um texto voltado à análise da origem da arte brasileira dedica considerável atenção às questões relacionadas à formação racial do país. Na primeira parte de sua argumentação, Mário de Andrade propõe

²⁵ Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 16-20

um deslocamento metodológico: em vez de se concentrar exclusivamente nas obras produzidas, busca identificar uma “essência” que caracterize o artista genuinamente brasileiro. Essa busca por uma identidade do artista e não se concentrar na análise das obras, leva o autor a considerar o mulato como figura emblemática da produção artística nacional, resultado da complexa mestiçagem que marca a história social e cultural do Brasil. Nesse contexto, Aleijadinho emerge como a expressão máxima dessa identidade artística mestiça, sintetizando em sua obra os traços contraditórios e singulares da formação brasileira.

Essa argumentação atende de forma clara ao primeiro requisito argumentativo. Ao deslocar a análise das obras para a busca de uma identidade própria do artista brasileiro, Mário de Andrade estabelece uma distinção fundamental. De fato, a formação racial brasileira é um fenômeno que só poderia ter se concretizado no contexto específico do Brasil.

Mas Andrade enfrenta um desafio: como criar uma visão positiva da Arte Brasileira, levando em conta as considerações dos viajantes, principalmente as de Saint-Hilaire e Richard Burton? Não resta dúvida de que, ao comparar as produções artísticas europeias com as da colônia em Minas, seria difícil encontrar uma estrutura que valorizasse e justificasse o que aqui foi produzido. Mário de Andrade transforma a "ausência", a "falta" em valor: a "ausência" de técnica é transposta em criatividade, a inexistência de tradição é tida como originalidade e, fundamentalmente, o deslocamento das análises das obras para a especificidade do artista.

Nesse sentido, um dos aspectos recorrentes nas narrativas sobre Aleijadinho se refere às limitações físicas. Dos comentários de Richard Burton, parece incomodar sobremaneira Mário de Andrade que ao se referir ao viajante, afirma que:

Já o capitão Burton [...] a gente percebe que ficou muito preocupado com o Aleijadinho. Mas não o compreendeu minimamente, além de dar algumas ratas boas. Assim, quando conta que Antonio Francisco trabalhava sem ter mãos, amarrando os utensílios aos antebraços, comenta desastrosamente: “mas o caso do Aleijadinho não é o único

de atividade surpreendente nos aleijados, basta lembrar o caso recente de Miss Biffin". O caso do Aleijadinho se torna, pois, pra Burton, o duma qualquer Miss Biffin ... [...] ²⁶

A comparação com Miss Biffin é desastrosa porque reduz um gênio artístico barroco à condição de exemplo de superação, e é exatamente isso que Mário de Andrade quer combater.

A noção do *primitivismo* é um segundo aspecto que Mário de Andrade quer desconstruir. Para o intelectual brasileiro, "primitivo em relação a quê?". Para Andrade, a palavra "primitivo" pode significar "primário como turtuveante iniciador de orientações estéticas novas" ou mesmo uma aproximação com a "feiura".

Si tal Cristo do Aleijadinho é disforme, um soldado romano é horrível com o seu narigão quase que plásticamente insuportável, si ainda a estátua do São Jorge tem uma carantonha espantadas perfeitamente boba, ou si as cúpulas das torres de São Francisco de São João d'El-Rei, são bolotas de mau parecer: é que o Aleijadinho é um "primitivo"... Assim a gente evita de reconhecer o mais legítimo e até mais indispensável direito dos gênios, o direito de errar o direito de fazer *também* obras feias e dispensáveis ²⁷.

Inicialmente, a investigação de Mário de Andrade parece concentrada em identificar traços distintivos de uma arte autenticamente brasileira. No entanto, sua análise logo transcende esse escopo, passando a estabelecer um diálogo crítico e, por vezes, confrontador com os cânones europeus. Este movimento possui um duplo objetivo: primeiro, desqualificar os juízos dos viajantes estrangeiros, que avaliavam a produção local por "lentes inadequadas"; e segundo, rebaixar deliberadamente o valor das produções europeias de seu tempo, colocando-as em um plano de inferioridade quando comparadas à potência expressiva da arte brasileira:

Apavorados pelas feiuras que o Aleijadinho deixou, como Rafael deixou, como Miguel Anjo deixou, como Shakespeare ou Beethoven deixaram, a gente disfarça algum tempo, com uma palavra aleatoria

²⁶ Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 28-29.

²⁷ Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 26-27.

que não significa absolutamente nada no caso, os nossos sustos, nossos remorsos.²⁸

É nesse contexto que suas considerações sobre a "feiura" na obra de Aleijadinho ganham profundo significado. Mário de Andrade não apenas reconhece a existência de obras consideradas "feias" ou desproporcionais no mestre barroco, mas as redefine como um sinal de sua liberdade criadora absoluta. Para ele, essa suposta "imperfeição" não é uma falha, mas um "indispensável direito dos gênios". Andrade defende que a um artista da estatura de Aleijadinho deve ser concedido "o direito de errar, o direito de fazer também obras feias e dispensáveis". Em outras palavras, a genialidade não reside em uma perfeição técnica esterilizada, mas na ousadia desmedida de uma criação que pode, por direito próprio, transgredir as normas estéticas convencionais. A "feiura", portanto, deixa de ser um defeito e se transforma em uma prova do vigor e da autonomia de um gênio nacional. Além disso, não devemos reafirmar o conceito de gênio estabelecido pela Europa:

Afirmamos a genialidade do Aleijadinho, mas esbarramos logo com o conceito de genialidade que nos veio da Europa. [...] Conceda-se ao gênio o direito de errar, em vez de nos aplicarmos a essa falsificação européia da gemelaridade que busca reverter feiuras ostensivas em subtilezas do belo²⁹.

Mário de Andrade desconstrói, ponto a ponto, as críticas elaboradas sobre a arte colonial mineira, fundamentalmente aquelas relacionadas ao escultor Aleijadinho. A valorização do "feio" como índice de originalidade, o direito de "errar", que em suas palavras caracteriza toda a produção artística. Existe, portanto, mais um argumento: o da artificialidade da produção europeia. E esse artificialismo é caracterizado pelo conceito de sublime.

Os viajantes estrangeiros, na visão de Andrade, estavam acostumados com o "sublime pequeno", algo que não é da elevação monumental, mas da beleza

²⁸ Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 26-27.

²⁹ Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 27-28.

contida, do equilíbrio formal, da pureza "bem arranjadinha e sossegada", uma estética que não se impõe, mas que convida ao afeto: "feitas para querer bem ou para acarinhar, que nem na cantiga nordestina".

Andrade busca explicar um último elemento. Por qual razão a falta de reconhecimento desse gênio na sua própria época? Uma das primeiras justificativas se dá pela dificuldade de autoria das obras de Aleijadinho. Para além de todo o dinheiro que recebeu e acabou sendo gasto, pois o artista "era mão aberta". Mário de Andrade ao tentar justificar a questão da "autoria" acaba por cometer uma imprecisão tanto conceitual quanto histórica. Busca explicar o trabalho realizado em regime de oficina de Aleijadinho com uma tradição comum no Renascimento Italiano.

Para Mário de Andrade o conceito "totalista do artista criador grego, tão bem demonstrável pelo exemplo de Fídia e principalmente pela noção do Músico ao mesmo tempo, poeta e ator, se apagara com o anonimato congregacional em que permanecem praticamente os artistas do primeiro Cristianismo até a alta Idade Média".

Essa primeira consideração não está equivocada na sua consideração geral, mas ao considerar o Renascimento, menciona o reaparecimento do "individualismo-social do conceito totalista grego". Coube a Giotto, "arquitetando o campanário de Santa Maria del Fiori" e, posteriormente, no "alto Renascimento, as figuras perfeitas de Da Vinci e Miguel Angelo" que "esse conceito totalista do criador, o Aleijadinho reinventa surpreendentemente aqui, na segunda metade do século XVIII". Aleijadinho não apenas descobre o sentido do "ateliê da Renascença, com os discípulos completando as obras do mestre, como é arquiteto, escultor e entalhador ao mesmo tempo". O desejo de Andrade é justificar a dificuldade de definir a autoria, tendo em vista o regime de vários trabalhadores colaborando na mesma obra. Nesse ponto, comete um equívoco, pois é justamente no desenvolvimento da produção de artistas como Leonardo, Michelangelo, que o conceito de autoria assume um dos maiores valores. Como,

ao mesmo tempo, Mário de Andrade cita Fídias, Giotto e Leonardo é impossível compreender qual o período ao qual ele se refere.

Considerações finais

Ao longo deste estudo, buscou-se compreender como os relatos de viajantes estrangeiros do século XIX contribuíram para a formação de um imaginário sobre a arte produzida em Minas Gerais e de que maneira esses discursos foram posteriormente reinterpretados por Mário de Andrade no processo de consolidação de uma noção de arte nacional. Observou-se que, embora Saint-Hilaire e Burton tenham reconhecido aspectos singulares da produção artística local, suas análises permaneceram fortemente condicionadas por parâmetros estéticos europeus, o que resultou em avaliações marcadas por hierarquizações, exotizações e pela recorrente noção de primitivismo. Ainda assim, esses relatos desempenharam papel fundamental na constituição de um repertório discursivo que serviria de base para reflexões críticas posteriores;

Nesse contexto, a leitura proposta por Mário de Andrade representa um deslocamento decisivo. Ao dialogar criticamente com os viajantes, Andrade não apenas questiona os critérios de julgamento utilizados por esses observadores estrangeiros, como também redefine os fundamentos da arte brasileira a partir de elementos como a mestiçagem, a experiência histórica local e a liberdade criadora. A figura de Aleijadinho emerge, assim, como síntese simbólica dessa proposta: não mais o “gênio primitivo” limitado por sua condição física ou pela ausência de formação acadêmica, mas um artista cuja expressividade revela a potência estética de uma cultura marcada pela diversidade e pela tensão entre herança europeia e invenção local.

Ao valorizar o direito ao erro, à imperfeição e à feiura como componentes legítimos do gesto criador, Mário de Andrade rompe com o ideal de genialidade herdado do cânone europeu e afirma a autonomia da arte brasileira.

Sua reflexão desloca o foco da análise formal das obras para a compreensão dos discursos que as legitimam, evidenciando que a construção da arte nacional é, antes de tudo, um processo histórico e interpretativo. Dessa forma, neste artigo buscamos demonstrar que a identidade artística brasileira não se constituiu por oposição simples à Europa, mas por meio de uma inversão crítica operada por Andrade em ressignificar estas influências e afirmar a singularidade de uma produção enraizada em experiências que extrapolam as condições da formação artística, pautadas no contexto social, racial e cultural brasileiro.

Recebido em: 10/03/26 – Aceito em: 22/03/26

Referências

Spix, J.B. von; Matius, C.F. von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Vol. I Trad. Lucia Furquim Lahmeyer. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2017. Vol. 244-A

Saint-Hilaire, A. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. Trad. Leonam de Azeredo Pena. São Paulo, Recife, Rio, Porto Alegre: Companhia Editor Nacional., 1941. Col. Brasiliana, vl. 210.

Saint-Hilaire, A. *Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. 1º Tomo. Ed. Ill. Trad. Clado Ribeiro de Lessa. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Ed. Nacional, 1938. Col. Brasiliana, vl. 120.

Saint-Hilaire, A. *Viagem às nascentes do Rio S. Francisco e pela província de Goyaz*. 1º Tomo. Trad. Clado Ribeiro de Lessa. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1937. Col. Brasiliana, vl. 68.

Saint-Hilaire, A. *Viagem às nascentes do Rio S. Francisco e pela província de Goyaz*. 2º Tomo. Trad. Clado Ribeiro de Lessa. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1937. Col. Brasiliana, vl. 78.

Guimaraens Filho, Alphonsus. *Alphonsus de Guimaraens em seu ambiente*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1995. p. 358.

Andrade, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Edição crítica organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2015.

Avancini, José Augusto. Mário e o Barroco. *Rev. Inst. Est. Bras.*, São Paulo, 1994, p. 47-65

Eschwege, W. L. von. *Pluto Brasiliensis*, Vl. 1. Tradução Domício de Figueiredo Murta. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Série Brasileira, Vl. 257.

Eschwege, W. L. von. *Journal von Brasilien, oder vermischte Nachrichten aus Brasilien, auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt*. Weimar: Herzoglich Sächsisch Privilegirtes Landes-Industrie-Comptoir, 1818

Luccock, John. *Notas sobre o Rio-de-Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*. Tradução Milton da Silva Rodrigues. 2a Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1951. Col. Biblioteca Histórica Brasileira, Vol. X.

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

Andrade, Mario. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965

Burton, Richard Francis. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. Série O Brasil Visto por Estrangeiros.

Weech, J. Friedrich von. *Reise über England und Portugal nach Brasilien und den Vereinigten Staaten des la-Plata-Stromes während den Jahren 1823 bis 1827*. Munique, Alemanha: Fr. X. Auer, 1831.

Rugendas, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil* (Vl. 1 e 2). Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940. Série Bibliotheca Histórica