

# CRÍTICA E EXALTAÇÃO À ARTE BARROCA DE MINAS NA POESIA DE MURILO MENDES E AFFONSO ÁVILA

## *Critical and exaltation to Minas Gerais baroque art in the poetry of Murilo Mendes and Affonso Avila*

Wesley Thales de Almeida Rocha  
UFMG  
whbores@yahoo.com.br

Ilca Vieira de Oliveira  
UNIMONTES  
ilcavieiradeoliveira@yhao.com.br

**RESUMO:** Neste artigo, analisamos os modos de representação da arte barroca de Minas nos livros de poesia *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes, e *Código de Minas, Cantaria barroca e Barrocolagens*, de Affonso Ávila. Nessas obras, os autores constroem uma expressiva reflexão crítica e exaltada dos monumentos artísticos das cidades históricas de Minas e, ao mesmo tempo, apresentam uma reflexão sobre a “mentalidade” dos homens do período setecentista mineiro, suas manifestações culturais, religiosas e artísticas. Os poetas explicitam, também, na confecção de seu discurso poético, a estrita ligação existente entre a tradição cultural e a arte moderna, promovida por meio de um diálogo entre o velho e o novo, entre o traço individual e o universal, o existencial e o literário. Num primeiro momento, lemos os textos críticos e teóricos sobre o barroco, bem como as características da produção poética de Murilo Mendes e de Affonso Ávila. Em seguida, analisamos poemas dos livros anteriormente referidos, na tentativa de revelar a arte barroca de Minas como principal ponto de referência conceitual e estilístico da poesia desses poetas.

**Palavras-chave:** Poesia. Murilo Mendes. Affonso Ávila. Barroco. Minas Gerais.

**ABSTRACT:** We analyze in this article the modes of representation of Baroque art of Minas Gerais in the poetry books *Contemplação de Ouro Preto* by Murilo Mendes and *Código de Minas, Cantaria barroca and Barrocolagens* by Affonso Ávila. In these works, the authors build an expressive critical and exalted reflection of the artistic

monuments of the historical cities of Minas Gerais and at the same time, they present a reflection on the "mentality" of the eighteenth-century period men from Minas Gerais, their cultural, religious and artistic manifestations. The poets also explicit in the making of their poetic speech the strict link between cultural tradition and modern art, promoted through a dialogue between the old and the new, between the individual and the universal, the existential and the literary trace. At first, we read the critical and theoretical texts on the Baroque as well as the characteristics of the poetic production by Murilo Mendes and Affonso Ávila. Then we analyze poems of the abovementioned books in an attempt to reveal the baroque art of Minas Gerais as the main point of conceptual and stylistic reference of Murilo Mendes' and Affonso Ávila's poetry.

**Keywords:** Poetry. Murilo Mendes. Affonso Ávila. Baroque. Minas Gerais.

*“Te alerta, poeta, o transcorrido não te engoliu!”*

*Benedito Nunes*

O advento do modernismo, no início do século XX, despertou a sensibilidade e a inteligência modernas para as surpreendentes “dobras” do pensamento e da estética do estilo barroco<sup>59</sup> e também para a sua competência formadora e deformadora, tão intrínseca quanto necessária ao espírito do artista e do intelectual desse novo tempo, que a requereu como um princípio dialético, na ruptura com a tradição, ou, para dizermos como Octavio Paz (1984), na “tradição da ruptura”. No cenário poético brasileiro, os poetas Murilo Mendes e Affonso Ávila se distinguem, pois melhor representam os

---

<sup>59</sup> Em *A dobra. Leibniz e o barroco* (1988), Gilles Deleuze argumenta que o barroco deve ser entendido como um efeito de dobras. Ele é aquilo que produz dobras no objeto estético ou no pensamento. Essas dobras são levadas ao infinito e realizam-se uma sobre a outra, interminavelmente. Segundo o filósofo francês, no barroco, a *dobra* é como que um paradigma estético e filosófico.

intelectuais que cultivaram e divulgaram a barroquidade, tanto como tema quanto como paradigma formal de suas produções.

Ao longo da história, o barroco foi objeto de interesses e de desinteresses múltiplos. O próprio termo *barroco* arrasta, desde sua origem, uma forte carga negativa. Supõe-se que seja uma palavra de origem portuguesa, usada pelos ourives, no tempo de D. Manuel, para designar as pérolas grandes e deformadas. Porém, como aponta Paulo Pereira, no seu ensaio “As dobras da melancolia – o imaginário barroco português”, já no século XIII, “a palavra *baroco* aparecia como uma das formas mnemônicas através das quais se fixavam as modalidades do silogismo” (PEREIRA, 1997, p. 160). Assim, segundo o pesquisador, *baroco* foi termo tanto de ourivesaria quanto de um mecanismo intelectual, que, como teria apontado Severo Sarduy (1975), era também uma “obra de ourivesaria mental”. A relação entre essas duas designações contribuiu para o estabelecimento do *barroco* como, ainda, título de “uma época da história intelectual do Ocidente em que os jogos da instabilidade, do pormenor, da minúcia e da ostentação das formas se aliviavam aos jogos de palavras, na poesia e na prosa e, até, na ‘arte da memória’” (PEREIRA, 1997, p. 160). Sobretudo a partir do século XIX, o termo e o estilo barroco tiveram, então, valor depreciativo, “sendo um sinônimo de supérfluo ou de extremo formalismo, para não dizer de excesso” (PEREIRA, 1997, p. 160).

No decorrer desse processo, a arte barroca recebeu críticas severas e foi implacavelmente rejeitada pelos eruditos, defensores dos princípios rígidos do classicismo, estilo de época que, cronologicamente, a antecedeu e a sucedeu. Na França, na Alemanha e, sobretudo, na Itália, as críticas foram severas. Porém, enquanto sofria tal opressão na Europa, prosperava em todo o seu furor, na

América. O século XIX, inconscientemente, o nega e, ao mesmo tempo, engendra a sua manifestação. O advento da modernidade, na constituição do estilo romântico, e a luta travada entre as ciências e as religiões cristãs provocam um estado de dúvida e de contradições muito ao estilo do que se prefigurou nos “tempos áureos”.

Mas só em 1888 é que surge o primeiro estudo realmente interessado em resolver essa contradição e em dar um valor positivo ao barroco. Trata-se do livro *Renascença e barroco*, do historiador suíço Heinrich Wölfflin. Nesse trabalho, o barroco é revisitado junto do renascimento, a sua primeira referência. Em 1915, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, o mesmo historiador produz outra discussão sobre o barroco e mais uma vez destaca o seu valor positivo. Ao contrário do que havia feito antes, ele agora opõe o barroco ao classicismo, afirmando que são forças antagonistas que ritmam o movimento geral das artes constituídas no que foi denominado de “os cinco pares de Wölfflin”. Durante muito tempo, este estudo orientou o olhar das críticas do século XX sobre a obra de arte. Outros trabalhos que contribuíram muito para essa crescente valorização do barroco são o texto *Lo barroco*, do escritor espanhol Eugênio D’ors, e a tese universitária de Walter Benjamim sobre a origem do drama barroco alemão, publicada em 1928.

No Brasil, tal interesse, sobretudo pelo barroco mineiro, surge junto do modernismo e atesta-se na emblemática visita que os paulistas da Semana de Arte Moderna, entre eles Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, acompanhados pelo poeta franco-suíço Blaise Cendrars, fizeram às cidades históricas de Minas, em 1924. Nessa ocasião, sentiram todo o “deslumbramento ‘das decorações populares das casas de morada de São João del Rei, Tiradentes, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e as outras

pequenas cidades de Minas’, cheias de poesia popular” (BANDEIRA. O movimento modernista. Apud. COUTINHO, 2004, p. 35). Em seu livro de poesia *Pau Brasil* (1925), Oswald de Andrade dedica uma série de poemas à memória, à história e à arte das cidades históricas mineiras. Tarsila do Amaral, por sua vez, exercita a pintura “com o azul e cor-de-rosa dos bauzinhos e das flores de papel que são as cores católicas e tão comoventes da caipirada” (BANDEIRA. O movimento modernista. Apud. COUTINHO, 2004, p. 35).

Durante as décadas de 1930 e 40, o interesse pelas cidades históricas de Minas e por sua arte se intensifica, principalmente devido à ascensão de Ouro Preto a título de Patrimônio Histórico Nacional<sup>60</sup>. Algumas dessas homenagens, de poetas modernistas de renome, como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, são publicadas nessa época, incorporadas em coletâneas diversas. Porém, na década de 50, é que surge, em poesia, os principais trabalhos de exaltação e contemplação das cidades de Minas. Em 1949 e 1950, Murilo Mendes escreve *Contemplação de Ouro Preto*; em 1951, Drummond publica *Claro enigma*, livro em que inclui a série “Selo de Minas”, conjunto de poemas que tematizam, de forma lírica e crítica, as mais belas cidades mineiras; e em 1953, Cecília Meireles traz à cena o *Romanceiro da Inconfidência*, conjunto de poemas que narram os acontecimentos da Inconfidência Mineira.

---

<sup>60</sup> Em 12 de julho de 1933, o decreto federal nº 22928 declara a cidade de Ouro Preto como Monumento Nacional. Em 02 de setembro de 1980, a cidade foi considerada, pela UNESCO, Monumento Histórico Mundial, passando a integrar o Patrimônio Cultural da Humanidade.

Em termos de trabalhos críticos e analíticos do barroco no Brasil, o nosso poeta-crítico Affonso Ávila afirma que eles remontam há cerca de um século. Na primeira metade do século XX, em decorrência principalmente da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Nacional do País (SPHAN, 1937), as pesquisas em torno dos movimentos estéticos se organizavam em metodologia mais rigorosa e profissional. Segundo Ávila, esse foi um “esforço reverificador de valores e conceitos, liderado com lucidez por Rodrigo Mello Franco de Andrade”.

Mas, para o crítico, quem realmente conseguiu abrir “clareira iluminadora e de horizonte no âmbito do problema, e no bojo da geração anterior a 50”, foi Otto Maria Carpeaux, ao enunciar “a sua ideia sintetizadora de um barroco ao mesmo tempo universal e americano, um barroco propensor de espírito e amplificador de história” (ÁVILA, 1997, p. 10). Na segunda metade do mesmo século, o próprio Ávila e o outro poeta-crítico Haroldo de Campos produzem os mais significativos estudos sobre o barroco brasileiro. Os principais trabalhos de Ávila tratando dessa matéria são *Resíduos seiscentistas em Minas* (1967); seguido de *Barroco mineiro/ glossário de arquitetura e ornamentação* (1979); *Revista Barroco*, que criou, dirigiu e coordenou de 1969 a 2005; o livro de ensaios *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1970), recentemente atualizado e desdobrado em dois volumes – I. *Uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*, II. *Áurea idade da áurea terra* – (1994), reunindo, de forma mais completa, a sua coletânea de ensaios sobre o tema; além de *Iniciação ao barroco mineiro* (1984), com a colaboração da filha e historiadora Cristina Ávila; e, por fim, *Catas de Aluvião – Do pensar e do ser em Minas* (2000).

Uma das abordagens mais interessantes desse conjunto é, sem dúvida, a do ensaio intitulado “Atualidade e permanência do barroco”, do primeiro volume de *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1994). Nesse texto, Ávila assinala e explica o porquê de, na modernidade do século XX, o barroco exercer tamanha “atração” e de ser, por isso, objeto de tanto interesse:

*A atração exercida pelo barroco sobre a inteligência e a sensibilidade modernas decorre, sem dúvida, das similitudes e afinidades que aproximam duas épocas cronologicamente distanciadas entre si, dois instantes porém da civilização ocidental que colocam em crise os mesmos valores, dois homens que experimentam com isso uma análoga perplexidade existencial, uma bem parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade das formas. (ÁVILA, 1994, p. 13).*

No âmbito da arte, as correspondências se aguçam, tornando-se claras, principalmente, nos contornos e nos exageros técnicos e formais engendrados sobre a matéria artística, no primado do visual sobre os outros sentidos e no traçado agônico e irregular das composições, que tendem a simbolizar o complexo das tensões psicológicas e existenciais que dilaceram a experiência humana. Ávila afirma que o homem moderno é o mesmo homem do período barroco, marcado pelas mesmas frustrações, pelos mesmos medos e pelas mesmas inquietações:

*A identidade com o barroco, ainda revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende a nosso ver a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico,*

*perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contra-reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas. (ÁVILA, 1994, p. 26).*

Affonso Ávila, como estamos vendo, não hesitou em instituir sistematicamente os seus estudos e pesquisas, dando-nos uma contribuição fundamental ao entendimento específico do Barroco brasileiro e, em geral, da produção artística nacional.

Murilo Mendes, que durante 20 anos foi professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma, na Itália, também exerceu importante papel na crítica de arte em nosso país. Ele, ao contrário de Ávila, escreveu uma crítica menos sistematizada e mais afastada das exigências acadêmicas e editoriais. Em diversos textos, Murilo combina o teor crítico-analítico com a expressão poética que lhe caracteriza<sup>61</sup>.

A poesia desses dois intelectuais, mineiros por excelência, nos chama a atenção pelo surpreendente jogo criado com e contra a tradição. Trata-se de uma busca pela reatualização de nossa memória cultural. Esse exercício se formaliza através de um senso crítico altamente preocupado em

---

<sup>61</sup> Ver: Poliedro, Carta geográfica, Retratos-relâmpagos, A Invenção do finito e Janelas verdes. MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.



reconfigurar o espaço contemporâneo, já saturado de “códigos” e de referências passadas, transformadas, pelo tempo, em ruínas. Nesse jogo lúdico e audaz, a barroquidade (estilo artístico e estilo de vida) comparece como princípio formador e legislador do processo e, ao mesmo tempo, como objeto sobre o qual também será aplicada a crítica e a elocução.

Vale ressaltar, de antemão, que toda a poesia de Murilo Mendes e Affonso Ávila se caracteriza pela presença marcante do barroco, especialmente em seu escopo formal. Mas, é em *Contemplação de Ouro Preto, Código de Minas, Cantaria barroca e Barrocolagens*, que a barroquidade surge, ao mesmo tempo, como expressão e como temas líricos. A respeito da obra de Murilo, Fábio Lucas aponta que grande parte dos antagonismos e dos motivos que a definem estão, diretamente, ligados ao que é elementar no barroco:

*A tensão entre a vida e a morte, a oposição entre tempo e eternidade, o conflito entre o naturalismo cruel e a retirada para o sonho; a energia criadora, a falta de harmonia, a atração para o ornato, o “estilo falso”, “bizarro”, o mundo como labirinto, o caracol enovelante, a monumentalidade sem frequência, a alternância universal do repouso e do movimento, a consciência em fragmentos.*  
(LUCAS, 1976, p. 95-96).

O crítico ainda afirma que Murilo Mendes, “bem dentro daquele estilo, associa com perfeição o artifício sutil à visão mística” (LUCAS, 1976, p. 96) e confirma o olhar da crítica sobre o culteranismo e o conceptismo, recursos discursivos peculiares à escritura barroca e, também evidente na composição poética do autor de Juiz de Fora.

Segundo Laís Corrêa Araújo (2000), em *Contemplação de Ouro Preto*, Murilo Mendes assume abertamente a sua mineiridade e parte para

a “*localização tátil e visual do barroco que lhe era intrínseco pela linguagem*” (ARAÚJO, 2000, p. 103). Nesse livro, louvor e crítica se fundem e engendram, de forma bastante lúdica, as descrições detalhadas dos vários monumentos históricos e das belíssimas esculturas e pinturas que compõem o cenário ouropretano. O poema “*Motivos de Ouro Preto*”, em suas cinco partes, descreve o ambiente, os monumentos e a história, exalta a beleza da cidade e também emite juízos de valor sobre a arte que menciona. Com isso, contribui para a formação do entendimento do barroco, de suas construções estéticas e de sua manifestação no tempo transcorrido:

*O rude tempo de aniquilamento,  
O rude tempo de desproporção!  
(MENDES, 1994, p. 460).*

Ao julgar o tempo da arte barroca como o tempo de rudeza e de “desproporção”, o poeta se alinha à arraigada visão crítica e teórica acerca do que caracteriza tal estilo. A assertiva dos dois versos corresponde coerentemente com a concepção divulgada pelo estudioso português Paulo Pereira:

*O barroco é um estilo artístico que se caracteriza pelo arrebatamento da forma. A estrutura – sejam as paredes duras de um edifício, seja a anatomia de uma figura – dinamiza-se, curvando o que pode ser linear, torcendo o que pode ser um gesto ou uma pose simples. As volutas dos portais, as coisas espiraladas de um altar, os dedos da mão de uma imagem ou o drapeado dos trajes introduzem novos ritmos que nos fazem demorar o ver: é isto mesmo o “olhar” barroco. Mas é uma arte muito direta, pouco intelectualizada, e certamente dirigida aos sentidos: sensual mesmo. Com a arte barroca vencem os valores táteis, a refulgência, o espelho e a deformação. (PEREIRA, 1997, p. 160-161).*

Devemos dar destaque às expressões “curvando”, “torcendo”, “pouco intelectualizadas” e “demorar o ver”. Elas se cruzam com a apreciação de Murilo Mendes e enfatizam o dinamismo característico à arte barroca. Na sequência dos versos citados, temos, ainda, esta belíssima descrição de um anjo que enfeita o teto da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto:

*Nem nos transforma a companhia do Anjo  
Que estendido no teto desta igreja,  
Rumando para a terra, em voo certo  
Despede ao chão a lâmpada de prata!  
Entretanto ele é belo: dançarino  
Do sopro da saúde modelado,  
Asas de larga envergadura tem,  
E seus planejamentos apresenta  
Com delicada graça, mas viril.  
Respira o rosto, máquina rosada,  
Um mesmo movimento aparelhando  
A boca, os olhos diurnos e o nariz;  
Carnal vivência o busto manifesta,  
Os cabelos castanhos esparzidos  
Numa desordenada simetria  
O ritmo ajudam da composição;  
Os pés calçados de sandálias gregas  
Formam sólida base ao corpo inteiro.  
Mas não se vale apenas de suas asas:  
Os braços desenvoltos deslocando  
O espaço em torno, rápido, oferecem  
Flores, frutos da terra ao povo fiel.  
Seus ornamentos sóbrios sintetizam  
Do barroco mineiro a austera força.  
Assim o esculpiu na tradição humana  
O escopro genial do Aleijadinho.  
(MENDES, 1994, p. 460).*

Como uma tradução da forma humana, o anjo esculpido pelo mestre Aleijadinho é de “delicada graça, mas viril”. Essa virilidade, que é também uma espécie de “desordenada simetria”, o arrebatava ante a realidade, da qual ele faz parte somente como objeto artístico. A sua forma e o seu psicológico se inscrevem como detentores de certa irregularidade mágica capaz de agitar o seu espírito e a sua materialidade. Abalado pela “austera força”, ele sobrevoa o espaço e mira rumo a terra para “despedir”, ao chão, a “lâmpada de prata” que enfeita o altar da igreja. Isso com o intuito maldoso de desviar a atenção dos fiéis para si, para seus planejamentos, sua forma, sua matéria e seus ornamentos. Nesse poema, o lúdico, o visual e o fantástico comparecem como princípios elementares de todo o artifício. A imagem poética do anjo resulta, justamente, da digna aplicação desses princípios. O poema promove a reabilitação do barroco junto ao tempo presente, dando vida a imagens abarrotadas de sentido e valor estético e, por isso, dignas de admiração.

Os dois primeiros livros de Affonso Ávila, *O açude* (1949-1953) e *Sonetos da descoberta* (1951-1953), são representativos de um momento histórico em que a poesia no país era exercida “no berço esplêndido de um estilo rico e até rebuscado em mergulhos introspectivos, às vezes, [...] de porte hermético” (NUNES, 2009, p. 311). A partir do livro *Carta ao solo* (1957-1960), sua produção lírica é marcada pela depuração ascética, pelo engajamento político-social e pela fortuita aproximação com o concretismo. A poética posterior a essas duas fases, situada entre os anos de 1975 e 1990, preocupa-se mais com a promoção da inteligência lúdica e com o despertar da criatividade objetiva e da linguagem poética para o jogo impessoal, ativando potencialmente a visualidade gráfica de leitura.

Como aponta Ronald Polito (2006), Ávila soube articular, de modo coeso e coerente, a sua poesia ao seu projeto histórico-crítico de

*rever radicalmente a interpretação da cultura barroca e neoclássica de Minas Gerais, repensar a memória colonial ocupando-se com a preservação do patrimônio, transcrição e edição de documentos raros, interferir politicamente com a poesia no contexto adverso de nossa história contemporânea. (POLITO, 2006, p. 78).*

O principal ponto de referência para Ávila e para a sua poesia parece ser mesmo o universo barroco. Sua obra poética, desde o primeiro livro, não nega uma estreita ligação com essa arte, o que certamente se instituiu na sua própria origem mineira. A intensificação desse contato, a partir de *Código de Minas*, significa, por outro lado, uma saída encontrada pelo poeta ante ao impasse da crise do verso, estabelecida pela poesia concreta. Compreendido, também, que as correspondências entre o atual momento histórico e o período seiscentista e o setecentista se acentuam, fica menos difícil admitir que a lírica realizar-se-ia em contato direto com sua principal referência: o barroco. Mas tal contato não foi inconsciente e nem ingênuo, e sim crítico e transformador. Vejamos, por exemplo, o primeiro poema da série “Anti-sonetos ouro-pretanos”, de *Código de Minas*. Nessa composição, o sujeito lírico desmascara a ostentação de riquezas, tão peculiar à arte barroca<sup>62</sup>:

---

<sup>62</sup> Devemos considerar, ainda, a relação estabelecida com o contexto histórico-político em que o livro foi escrito. *Código de Minas* é, sobretudo, uma tentativa bem-sucedida de satirizar os abusos da ditadura militar no Brasil e o modo com que os políticos e governantes tratavam a sociedade, a economia e os bens públicos.



A dúvida, princípio inquiridor e crítico, se faz representar através do ponto de interrogação que abre e fecha o poema:

*o amor que é o amor  
uma ciência  
uma ocorrência* *uma intercorrência*

[...]

*o amor que é o amor  
uma insciência?* *(ÁVILA, 2008, p. 246).*

Em outro poema do mesmo livro, intitulado “Circuito Histórico”, o poeta denuncia o desgaste da arte barroca, da história e da memória. Nesta composição, o tom satírico e crítico são substituídos pela melancolia das ruínas do espaço, pelo sentimento de impotência ante ao tempo “percorrido”:

*percorrido o périplo da ruína  
percorrido o percurso da ruína  
percorrido o perímetro da ruína  
percorrido o percalço da ruína  
percorrido o préstito da ruína*

*corroído no currículo da ruína  
corroído na corrente da ruína  
corroído no corrimão da ruína  
corroído no corrosivo da ruína*

*roído sob a rota da ruína  
roído sob a roda da ruína  
roído soba roca da ruína*

*ido pelos imos da ruína  
ido pelos idos da ruína*

*o onde os da ruína*

(ÁVILA, 2008, p. 265).

Em *Cantaria barroca*, como o próprio título do livro acusa, o autor explora o tema de forma mais direta e concisa. Ana Hatherly (2006) concebe tal livro como representativo de um momento literário de “recapitulação permanente *do que fomos* numa tentativa de compreensão *do que somos*, perspectiva histórica, mas duma história como que geológica, sedimentar, em que o que foi explica o que é, motiva o que é, é para vir a ser” (HATHERLY, 2006, p. 105). E acrescenta que Ávila revisita o passado, numa “peregrinação ao reino da linguagem muda” (HATHERLY, 2006, p. 109), em que os silêncios imprimem o seu lastro derradeiro.

Os poemas dessa coletânea estão em sincronia exata com as formas típicas do barroco. Nesse livro, Ávila exercita, ao máximo, os aspectos lúdicos da linguagem, a visualidade gráfica e o traçado irregular das estruturas. Como Murilo Mendes, ele dedica um poema à famosa Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, e denuncia a marca estilística de Aleijadinho, presente na portada do monumento. Através do jogo expressivo com as palavras, ele ainda critica e satiriza a política de seu tempo, sustentada pela “arquitetura” dos partidos:

*São Francisco de Assis*

&  
*pelo partido se conhece a arquitetura*  
&  
*pela portada se conhece o arquiteto*  
&  
(ÁVILA, 2008, p. 296).



Em *Barrocolagens*, Affonso Ávila radicaliza em sua poética crítica e revisora do barroco. Nos poemas desse livro foram aplicadas algumas técnicas e artifícios típicos da arte pós-moderna, como a paródia e o pastiche. O poeta viabiliza o lúdico e a visualidade, elementos definidores do barroco, na reprodução embutida de partes de textos de autores, épocas e estilos variados. Mas não só a produção barroca comparece nessas “barrocolagens”. Ávila atualiza um vário e riquíssimo arsenal literário, provocando o leitor e a sua sensibilidade a emaranharem-se nesse jogo reapropriador e recriativo, de marcas textuais que, por vezes, se confundem com a dimensão própria da discursividade barroca. A crítica e a exaltação são instigadas, principalmente, nos trabalhos de leitura, seleção e apropriação articulada dos textos. Rogério Barbosa da Silva afirma que, nessas composições, “o lirismo do poeta está dissolvido na apropriação e só se revela pela escolha pessoal de textos e autores” (SILVA, 2006, p. 166). Mas, conforme também assinala o crítico, o conteúdo do texto “pastichado” deixa de ser o mesmo, pois suas palavras não pertencem mais àquele contexto e porque “a orientação de leitura acaba mudando” (SILVA, 2006, p. 167). É o que ocorre com o notório trecho da carta de Américo Vespúcio, “pastichado” na última “barrocolagem” do livro:

2.

*O CÉU E OS ARES, NA MAIOR PARTE DO ANO SÃO SERENOS  
O CÉU SE ADORNA DE BELÍSSIMOS SIGNOS E FIGURAS  
E NOTEI UMAS VINTE ESTRELAS DE TANTA LUZ  
COMO ALGUMAS VEZES TÍNHAMOS VISTO VÊNUS E  
JÚPITER  
VI NAQUELE CÉU SEIS ESTRELAS FORMOSÍSSIMAS E  
CLARÍSSIMAS  
DA OITAVA ESFERA, QUE NA SUPERFÍCIE DO FIRMAMENTO*

*SÃO ACOMPANHADAS DE UM CANOPO ESCURO DE  
IMENSA  
GRANDEZA QUE SE VÊ NA VIA-LÁCTEA, E QUANDO SE  
ACHAM  
NA LINHA DO MEIO-DIA APRESENTAM ESTA FIGURA*

\*

\* \* \*

\*

§§  
§§§§  
§§§§§§  
§§§

\*

*MUITAS OUTRAS BELÍSSIMAS ESTRELAS RECONHECI NAQUELE  
HEMISFÉRIO VI COISAS NÃO DE ACORDO COM A RAZÃO  
DOS  
FILÓSOFOS.*

*(ÁVILA, 2008, p. 326).*

Um olhar atento e crítico sobre a descrição apresentada e sobre a disposição gráfica de todo texto e, principalmente, da figura central, que simboliza a constelação de estrelas do céu, em forma mesmo de cruz, ou até a própria cruz que sempre pode ser vista no altar de qualquer igreja católica. Outros elementos, evocados discursivamente no trecho da carta, sugerem o novo sentido: as “estrelas formosíssimas”, a cosmovisão do céu e a visualidade emblemática das imagens, em consonância com as pinturas dos tetos das igrejas barrocas. O texto de Américo Vespúcio pode, então, ser lido como uma descrição do teto interior de uma igreja católica antiga, como as das cidades históricas de Minas Gerais (a Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, por exemplo) ou da cidade de Salvador, na Bahia. Inclusive, todo o poema, do qual essa transcrição do texto de Vespúcio é apenas parte, é dedicado à Bahia, à sua memória e à sua arte, sobretudo, a arte barroca. Sendo assim,

transcontextualizado, o texto “pastichado” deixa de ter o seu sentido original para assumir um valor crítico e exaltador de monumentos que só seriam construídos cerca de 200 anos depois. Para se conferir a validade dessa leitura, basta que voltemos ao poema de Murilo Mendes e observemos, sob a imagem do anjo audaz, o fundo panorâmico da igreja de São Francisco de Assis, descrito de forma muito semelhante ao céu abordado por Américo Vespúcio.

Chegamos, por fim, ao final de nossa abordagem, acreditando no entendimento exato do trabalho empreendido pelos poetas Murilo Mendes e Affonso Ávila, qual seja, engendrar, no escopo formal e no próprio conteúdo dos poemas, uma revisão crítica e valorativa do barroco, sobretudo do barroco de Minas. Como vimos, o exercício crítico se exerce em correspondência com a produção intelectual e poética dos autores. A obra literária desses dois mineiros, como ou até mais que a crítica especializada, é responsável por este belíssimo e comovente exercício da inteligência e da sensibilidade artística. Murilo Mendes e Affonso Ávila, como poetas e intelectuais, contribuem decisivamente para o desenvolvimento fortuito da arte barroca, naquilo que ela tem de mais expressivo, e recuperando grande parte dos traços estilísticos e ideológicos de nossa tradição em ruínas, tratando-os em total consonância com a atualidade cultural de nosso país.

## Referências

ARAÚJO, L. C. **Murilo Mendes**: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ÁVILA, A. Apresentação. In: **Barroco**: teoria e análise. Affonso Ávila (org). São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. p. 9-13.

ÁVILA, A. **Homem ao termo**: poesia reunida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I** – Uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

COUTINHO, A. (dir.). **A literatura no Brasil**. Co-direção Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

DELEUZE, G. **A dobra. Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

HATHERLY, A. Cantaria barroca. In: **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. p. 105-110.

LUCAS, F. **Poesia e prosa no Brasil**. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NUNES, B. O jogo da poesia. In: **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 311-316.

NUNES, B. Trinta anos depois. In: **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 175-185.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17-35.

PEREIRA, Paulo. As dobras da melancolia – o imaginário barroco português. In: ÁVILA, A. (org). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. p. 159-170.

POLITO, R. Códice de pedrarias. In: **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. p. 73-95.

SILVA, R. B. O lúcido jogo do revés. In: **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. p. 159-172.