

O ALEIJADINHO: DUAS PERSPECTIVAS

Ana Cecília Arias Olmos (UFSC)

Em 1930, como parte de um processo de re-semantização do passado que visava à construção de uma identidade nacional, Mário de Andrade publica uma crônica titulada "Aleijadinho"; crônica que fazia parte da reflexão mais larga do seu ensaio "O Aleijadinho e sua posição nacional", que foi publicado no volume *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*.

Em 1957, desde Cuba, José Lezama Lima também recupera o escultor Antônio Francisco Lisboa como parte de uma reflexão em torno da constituição de uma "expressão americana".² Observa-se, então, que na hora de pensar uma identidade nacional-continental, ambos os autores coincidem ao resgatar uma figura inscrita, nesses anos, nas margens da história cultural da América Latina.

Mas, esta coincidência não se limita só a recuperação do nome e da obra de Aleijadinho como representativos de uma identidade cultural diferenciada, senão que significa, também, a reflexão em torno de tópicos e problemas que foram considerados pela linha de um pensamento americanista que desde o século XIX projetou-se no século XX, encontrando sua forma mais acabada no discurso ensaístico. Como exemplo desses tópicos e problemas – e que nos interessem particularmente neste caso – podem-se assinalar a consideração do barroco colonial como primeiro momento da irrupção da "diferença", o reconhecimento de uma formação racial heterogênea e, portanto, de uma mestiçagem cultural, ou a discussão em torno do caráter primitivo da cultura americana em face da européia.

Abordar estes núcleos temáticos significa, ainda, se perguntar de que maneira os modernistas pensaram a diferença latino-americana, ou melhor, como se inscrevem os discursos nacionalista-americanista de Mário de Andrade e Lezama Lima no marco da modernidade.

I. Talvez seja na viagem a Minas Gerais feita por Mário de Andrade e um grupo de modernistas em 1924, quando surge seu interesse pela figura de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Esta viagem, muito significativa para o primeiro momento modernista, não implicou só um encontro com o passado colonial senão que, também, foi o reconhecimento de um passado histórico fecundo na hora de definir uma identidade cultural e de orientar as manifestações estéticas do momento. Pode-se, então, assinalá-la (à viagem) como um ponto fundamental no projeto de construção de uma consciência nacional feita por "vozes brasileiras", isto é, por perspectivas não estrangeiras. A esta incapacidade dos brasileiros de reconhecer uma cultura como própria aponta a crônica de 1930 de Mário de Andrade, aspecto que já era considerado no ensaio de 1928, ao dizer: *No fundo a generalidade dos brasileiros não temos confiança no que é nosso, a não ser depois que estranhos nos autorizam ao samba, a Carlos Gomes, a bata de Guanabara.*³

Portanto, é da "timidez" brasileira (poder-se-ia dizer, também, americana) donde deve ser resgatada a figura do Aleijadinho e, com ela, a produção cultural da Colônia, como parte de uma tradição nacional. Neste sentido, Mário de Andrade afasta-se das clássicas historiografias nacionalistas que periodizam a partir da independência política; evidentemente, para ele, o colonialismo político-econômico não supõe obrigatoriamente um colonialismo cultural. Colônia e nação independente não se diferenciam quando se trata de considerar o momento de surgimento de uma consciência nacional, a qual começa a se manifestar a partir da segunda metade do século XVIII.⁴

Assim, a Colônia e sua importação cultural barroca constitui o primeiro momento propício para a irrupção de uma diferença continental que tem sua origem na imposição da mestiçagem – racial e cultural –, da heterogeneidade, do hibridismo. Como afirma Silviano Santiago em "O entre-tugar do discurso latino-americano",

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza (...) América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.

Nesta inversão das relações Colônia-Metrópole, se desenha a figura do Aleijadinho como representativa de um setor social que, embora "desclas-

sificado", instaurava o primeiro traço de uma identidade pré-nacional, isto é: a subversão da unidade e da pureza tanto na constituição da racialidade quanto na sua manifestação artística. Com efeito, esta transgressão ao imposto⁵, Mário de Andrade a reconhece no processo de "deformação assistemática" à que é submetida a "lição ultramarina" pelo trabalho artístico dos mestiços. Deformação que age sobre a metonimização, atomização, descentramento do barroco europeu. Poder-se-ia pensar numa deformação de saturação.

Reinventando a produção artística da Renascença, o Aleijadinho dissemina suas obras numa Minas Gerais em decadência que já só lembra uma "tradição de fastos". O "polimorfo" Antônio Francisco Lisboa – assim o chama Mário de Andrade ao compará-lo com o Padre Jesuíno – transgredir a autoridade da Metrópole na sua própria condição de mulato, e o que é rebeldia timidamente esboçada no Padre Jesuíno, explode criativamente num realismo deformador no Aleijadinho. Dupla transgressão, na heterogeneidade da sua condição racial – inclassificável socialmente – e na heterogeneidade da sua estética.

*O Aleijadinho lembra tudo! Evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagamunda, que seria diletante mesmo, se não fosse a força de convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que um nacional.*⁶

Sistematizando o processo deformador na produção artística do Aleijadinho, Mário de Andrade assinala nela dois momentos diferenciados pela tensão saúde/doença: uma deformação plástica e uma deformação expressionista. Ele mesmo explica:

*O aparecimento da doença divide em duas fases nítidas a obra do Aleijadinho. A fase sã de Ouro Preto e São João d'El Rei se caracteriza pela serenidade equilibrada, e pela clareza magistral. Na fase de Congonhas do enfermo, desaparece aquele sentimento renascente da fase sã, surge um sentimento mais gótico e expressionista. A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo.*⁷

Plasticidade e expressionismo, duas modalidades de um mesmo estilo barroco; conceito estético que se alarga, se trans-historiza neste propósito de abranger a heterogeneidade, a multiplicidade estética do

Aleijadinho. Variedade que também se relaciona com o material modelado, o qual serve, geralmente, à plasticidade, no caso da pedra, e, no caso da madeira, à intenção expressionista. Esta última atinge sua maior intensidade nas esculturas dos Passos de Congonhas, obra "incompreendida" pelos críticos a causa do seu expressionismo dramático, e para a qual Mário de Andrade reclama "o direito de errar" dos gênios. E, se esse direito de errar é o direito "de fazer também obras feias e dispensáveis" neste ensaio, anos depois, em **O Banquete**, o autor dilatará este conceito formulando-o como o direito de transgredir o estabelecido em procura do novo. Em voz de Siomara Ponga, explica:

— Pois é. Voltando à arte: a maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo da arte, o direito de errar. Quando a gente estuda a psicologia de trabalho dos artistas brasileiros anteriores ao 1920 de São Paulo, percebe nítido que a preocupação deles foi sempre fazer não propriamente o já feito, o já tentado, mas o fixamente definido. Poucos se excetam a essa carneirice castrada, quase que só o gênio de Machado de Assis. Porque a mais atraente aventura intelectual brasileira, Álvares de Azevedo, não chegou a se firmar. Se pode mesmo provar que o que mandou nos artistas brasileiros até 1920, nem foi tanto a aspiração de acertar, mas a preocupação de não errar.⁸

O direito de errar é também, então, transgressão, a qual, na dimensão expressionista da obra do Aleijadinho, quebra tanto com a representação reflexa quanto com o conceito de imitação como cópia fiel. Com efeito, o Aleijadinho não copia (no sentido de repetição acrítica), ele imita, afirma Mário de Andrade. A diferença estabelecida entre os conceitos de "copiar" e "imitar" relaciona-se aos movimentos de nivelamento e desnivelamento analisados no processo de produção de música popular.⁹ Se o segundo movimento é pouco frequente no caso da música, não acontece assim no caso das "artes da visão", já que, nelas, "a forma se confunde com a peça e o povo tanto copia (que é o mesmo que decorar a melodia erudita) como imita (que é surpreender, formar e formular), porque a visão controla inconscientemente a imitação".¹⁰

Na sua "imitação", o Aleijadinho submete o modelo estético europeu a um realismo deformador que leva a considerar um outro aspecto: o primitivismo. No seu ensaio de 1928, Mário de Andrade rejeita o epíteto de primitivo para o escultor mulato, tanto no sentido de primário quanto no de origem de orientações estéticas novas. Porém, noutras opor-

tunidades, o conceito é re-semantizado, e a arte do primitivo é valorizada enquanto ruptura com a estética de um realismo mimético, transgressão que se modela num realismo sintético e deformador. Numa anotação marginal ao livro **El tema de nuestro tiempo** de Ortega y Gasset – na qual Mário de Andrade rejeita o pensamento do espanhol –¹¹ o conceito da arte primitiva e da obra do Aleijadinho se identificam:

A gente gosta do primitivo no que ele tem de primitivo e não pelo que nós não temos de primitivo. O que a gente gosta do primitivo é que ele é síntese, é realismo, é deformação e símbolo. Na arte do primitivo tem abandono das particularidades analíticas e tem reviviscência sistemática dos valores essenciais, religião, beleza, política, verdade, bondade, amor, etc, etc... No seu realismo sintético ele abandona as cambiantes e atinge valores plásticos e sonoros legítimos e reais. É o realismo dele. Na sua deformação sintética atinge mais fortemente a expressão, que nem nas deformações de soldados romanos do Aleijadinho nos Passos de Congonhas. E por essa mesma deformação atinge uma simbologia eminentemente metafórica e lírica. Por tudo isso o primitivo (que em geral é um ser que cria interessadamente) é muitas vezes mais puramente artista que um artista não primitivo. E é essa arte que gostamos.

A afirmação de que o primitivo "é um ser que cria interessadamente" é retomada em **O Banquete** ao considerar a articulação da arte com a sociedade: o princípio de utilidade. Já comprometido num pragmatismo nacionalista, Mário de Andrade atualiza o conceito de primitivo em relação a uma nacionalidade incipiente ao serviço da qual deve trabalhar o artista. E é possível assinalar aqui uma linha de pensamento evolucionista que passa pelas leituras antropológicas de Frazer, Tylor e Lévy-Bruhl, segundo a qual o primitivo é definido em função de graus superiores de desenvolvimento. Atendendo a isto, só culturas "civilizadas" podem se permitir a prática de uma arte desinteressada. Explica Janjão:

*– Pois é dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face do seu futuro, que a música brasileira tem de ser nacional. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita...*¹²

Isto é: o nivelamento.

.....

II. É no capítulo "La curiosidad barroca" do seu livro **La Expresión americana** que José Lezama Lima convoca o nome do Aleijadinho como figura representativa de uma expressão continental pré-independente. Inserido no contexto colonial, o Aleijadinho comporta a "diferença" americana em relação à Europa à maneira do anúncio da maturidade para a dependência. O escultor brasileiro junto ao incaico Kondori constroem, neste capítulo, a **imagem** da rebeldia mestiça que preludia a possibilidade de libertação.

Com efeito, a reconstrução imagética do Aleijadinho faz parte de uma teoria cultural americana que propõe apagar os limites entre história e ficção, e superar a versão historiográfica a partir da atividade e um **sujeito metafórico** que aciona o poder das **imagens**. Afirma Lezama Lima:

Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar. (...)

*Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos consancios y terrores.*¹³

O tecido de imagens¹⁴ (visão histórica) é realizado por um logos poético que se opõe a todo sentido causalístico da história – a toda idéia da evolução e progresso – e, graças a esta liberdade atingida, orienta-se, na sua ação de estabelecer analogias, em direção a um nível meta-histórico. Não será, portanto, a reprodução objetiva do fato histórico o propósito deste discurso senão, como bem explica Irlemar Chiami, "trazer o historicismo para o plano da linguagem". E acrescenta que, se apoiando "em Toynbee (...) e em Curtius, Lezama invocará que todo discurso histórico é, pela própria impossibilidade de reconstruir a verdade dos fatos, uma ficção, uma exposição poética, um produto necessário da imaginação do historiador".¹⁵

Operando por fragmentações e descontinuidades, o sujeito metafórico lezamiano vai tecendo uma história imagética – "... la última de las historias posibles" – do continente americano, desde o período pré-colombino até as manifestações artísticas do século XX, passando pelo barroco, o romantismo independente e o surgimento de uma "expresión criolla". A interrelação que estabelece entre os textos, mitos, personagens, lendas de diferentes períodos, coloca os mesmos num nível de co-existên-

cia, operação que parece repetir o plutonismo que o próprio Lezama assinala como um dos traços definidores do barroco americano, esse fogo originário que "quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final".

Neste particular percurso pela produção cultural americana, Lezama Lima parte do período pré-independente, instaurando o barroco como primeira manifestação cultural diferenciada do continente. Diferença que se concretiza nas modalidades que caracterizam o barroco americano: tensão, plutonismo e caráter pleno, isto é: não decadente. Porém, não se trata de uma diferença que instaure uma ruptura, senão que, pelo contrário, estabelece uma continuidade que acaba por integrar à América ao espaço da cultura ocidental. Diz Lezama:

Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América, y el barroco americano se alza con la primacía por encima de los trabajos arquitectónicos de José de Churriguera o Narciso Tomé.

*En un escenario muy poblado como el de Europa, en los años de la Contrarreforma, ofrecemos con la conquista y la colonización una salida al caos europeo, que comenzaba a desangrarse. Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje y regala otra solución cuando la escenografía occidental tendía a trasudar escayolada.*¹⁶

Este barroco americano é lembrado nas suas múltiplas faces, próximo à Ilustração em Soror Juana e Carlos de Sigüenza e Góngora, excessivo – num gongorismo além de Góngora – na poesia de Domínguez Camargo, desenhando seu próprio espaço: o da cidade e o da grande sala incaica, ou se prolongando até o século XX num banquete literário que convida a "platerescos asistentes de uno y outro mundo".

Porém, é nas obras de incaico Kondori e do Aleijadinho onde o barroco atinge seu momento culminante, sua plenitude. A qual se consegue através da luta do homem com a forma; só a aquisição de uma forma permite pensar na independência, é isto o que representam os dois escultores na perspectiva lezamiana¹⁷. Mas, essa aquisição de uma forma própria, essa transgressão barroca da América produz-se na busca de uma equivalência; a batalha com a forma primeira, a imposta, a importada da Metrópole dá-se com o objetivo de ganhar um espaço no mesmo nível da cultura européia. É uma batalha dada não para se enfrentar ao outro, senão

para se incorporar ao outro – "el pacto de igualdad". É a procura da síntese.¹⁸

Numa relação simbiótica com a cidade, o Aleijadinho concretiza, então, a síntese "hispanonegroide". E, impelido pela força de uma doença criadora, impõe a sua individualidade estilística aos modelos estéticos do seu tempo.

*... Ya en el Aleijadinho su triunfo es incontestable, pues puede oponerse a losmodales estilísticos de su época imponiéndoles los suyos y luchar hasta el último momento con la Ananké, con un destino torvo, que lo irrita para engrandecerlo, que lo desfigura en tal forma que sólo le permite estar con su obra que va inundando la ciudad de Ouro Preto, las ciudades vecinas, pues hay en él las mejores esencias feudales del fundador, del que hace una ciudad y la prolonga y le trae sus murallas, y le distribuye la gracia y la llena de torres y agujas, de canales y fogatas.*¹⁹

É, então, a resposta de uma dupla mestiçagem – a hispanoincaica e a hispanonegroide – concebida como síntese, a que origina o barroco americano. As duas manifestações desta mestiçagem são consideradas por Lezama Lima, fundamentalmente, sob uma perspectiva estético-cultural. E, embora se detenha nos preconceitos raciais do discurso hegeliano, não o faz com o propósito de re-iniciar uma discussão já ultrapassada para esse momento, senão para atingir, com a sua crítica, outro alvo, Ortega y Gasset.

Atendendo à poética de Lezama, seria importante considerar que a transgressão do barroco americano não é, exclusivamente, um ato de vontade criadora do artista, senão que, fundamentalmente, se trata da relação dialógica estabelecida entre o homem e a "paisagem".²⁰

*En América donde quiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licua si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera sea en el sueño.*²¹

Dilui-se, assim, pela ação da paisagem toda possibilidade de assimilação acrítica do americano – neste caso o barroco – em relação ao europeu. Porém, as formas primeiras "las formas congeladas del barroco europeo", não encontram na América uma resistência, pelo contrário, esta se apresenta como um âmbito fecundo – o espaço gnóstico – que oferece uma saída criadora para uma cultura decadente.

III. Pensar Mário de Andrade e pensar Lezama Lima (ou apenas se aproximar a eles) a partir da figura do Aleijadinho, abriu as portas a uma série de reflexões que foram circulando nas leituras dos textos destes autores: o barroco como signo americano, a estética da mestiçagem, a relação erudito-popular na produção artística modernista, a construção de uma tradição histórica ou meta-histórica...

"He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver", afirma Lezama Lima. Talvez seja esta uma primeira divergência – fundamental – entre ambos os autores. Entretanto para o escritor cubano a expressão americana se apresenta como uma forma já definida – nele a paisagem é cultura –, em Mário de Andrade uma expressão nacional é uma entidade a construir. E a esta tarefa orienta-se toda sua reflexão, principalmente a partir dos anos 30, década na qual "a intenção de reaproximar arte e sociedade fará com que muitas vezes a crítica social ocupe o lugar da crítica artística".²²

Assumindo uma atitude pragmatista para sua prática artística – atitude que ele mesmo pregava como crítico –, Mário de Andrade propõe a busca de uma legítima expressão nacional nas raízes populares da arte (processos de nivelamento e desnivelamento) sem se afastar, nisto, dos traços próprios da prática artística modernista da América Latina, na qual, como explica Moraes Belluzzo – no artigo acima citado –, "o trabalho erudito manipula elementos de tradições populares, expressões primitivas, reconhece signos da cultura negra, cabocla, do passado indígena. Aproxima o urbano e o rural, o caipira e o operário".

Na base desta expressão nacional, Mário de Andrade coloca a figura fundante do mestiço; a qual, se é síntese harmônica no escritor cubano, aqui se apresenta como portadora da marca da identidade brasileira: a heterogeneidade.

Como bem explica Irlemar Chiami em "A história tecida pela imagem", a geração de intelectuais das décadas de 40 a 60 encontra o problema da mestiçagem praticamente resolvido. "Com os estudos de Fernando Ortiz sobre os processos de transculturação, os de Reyes sobre a abertura às influências, os de Mariano Picón Salas sobre a combinação das formas européias com as indígenas, os de Uslar Pietri sobre o processo aluvional do nosso sistema literário ou com a proposta de Carpentier sobre o real maravilhoso americano, dá-se o reconhecimento da mestiçagem como o nosso signo cultural". Talvez esta diferença temporal (Mário de Andrade escreve "O Aleijadinho" em 1928 e Lezama apresenta *La expresión americana* em 1957) explique, em parte, a divergência entre am-

bos os autores. Mário de Andrade sente ainda muito próximas as reflexões positivistas acerca do problema das raças.

Porém, é preciso insistir em que se esta mestiçagem heterogênea do escritor brasileiro se erige em "diferença" frente ao outro, em Lezama Lima trata-se de uma mestiçagem "incorporativa" pela qual a América – ao receber e fecundar o europeu – se incorpora à cultura ocidental.

Finalmente, pode-se dizer que ambos os autores operam seletivamente na construção de uma tradição.²³ Porém, enquanto esse discurso da tradição encontra-se atravessado pela historicidade em Mário de Andrade (fato que aproxima a modernidade da sua prática artística ao processo de modernização do período), em Lezama Lima, pela ação do logos poético, essa tradição se trans-historiza, a tal ponto que parece disseminar-se em infinitas possibilidades de combinações analógicas.

Notas

- 1 – A "Cronologia Geral da Obra de Mário de Andrade" realizada por Tele Porto Ancona López e publicada na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 7, São Paulo, 1969, estabelece como data de composição do ensaio "O Aleijadinho" o ano de 1928. Sua Primeira publicação é do ano 1935. E re-editado no livro *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, 1.ed. São paulo: Livraria Martins Editora, em *Obras Completas de Mário de Andrade*, vol. XII, 1965.
- 2 – Em janeiro de 1957, José Lezama Lima apresenta, no Centro de Altos Estudos del Instituto Nacional de La Habana, cinco conferências que depois constituíam seu livro *La Expresión Americana*.
- 3 – ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. p.24.
- 4 – Os signos que Mário de Andrade assinala como reveladores da existência de uma "coletividade colonial" são: a posição burocrática e centralizadora da cidade de Rio de Janeiro, a expansividade antimarítima das Minas Gerais, a influência do homem colonial sobre a Metrópole e a normalização do mestiço. Cf. em ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Op.cit., p.11.
- 5 – Kossovitch afirma: "Não muito depois, em "O Aleijadinho", a deformação refere-se a um primeiro, não só no conceito, mas na própria

produção: a forma (estilo) e, genericamente, a norma, constituem-se como o primeiro a ser submetido e, assim transgredido, efeito que desloca a lição ultramarina ou o barroco, estilo genérico. (...) mulato e barroco alegorizam a Colônia, deformam contra o Reino, seu primeiro, ao qual negam (permanecendo aquém da independência) na transgressão da norma, forma e fora, de que se derivam". Em KOSSOVITCH, Elisa Angotti. **Mário de Andrade, plural**. Campina: Ed. da UNICAMP, 1990. p.24.

- 6 – ANDRADE, Mário de. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. Op.cit., p.42.
- 7 – Ibidem, p.36.
- 8 – _____ . **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.75-76.
- 9 – Gilda de Mello e Souza explica: "chama-se nivelamento estético ao fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior da arte culta (...) O desnivelamento estético consiste no processo contrário, quando é o povo que apreende e adota a melodia erudita". Em **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaima**. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p.20.
- 10 – ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 2.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976. p.348.
- 11 – Cf. ANTELO, Raúl. **Na Ilha de Marapatá. (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)**. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL/Fundação Nacional Pré-Memória, 1936. p.96.
- 12 – ANDRADE, Mário de. **O banquete**. Op.cit., p.132.
- 13 – LEZAMA LIMA, José. "La expresión americana" em **Confluencias. Selección de ensayos**. Selec. e pról. Abel E Prieto. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1988. p.217-18.
- 14 – Diz Lezama das imagens: "Las imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen que logra la visión o unidad de esas interposiciones. (...) La derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de esos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos. Puede también esa imagen reducir hasta sumer-

girise y reaparecer con un cuerpo opuesto, irreconocible, sobre su lomo." Em LEZAMA LIMA, José. *Confluencias*, Op.cit.,p.319-20.

15 – CHIAMPI, Irlemar. "A história tecida pela imagem". *Introdução a Lezama Lima*. A Expressão Americana. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. p.24-25.

16 – LEZAMA LIMA, José. *Confluencias*. Op.cit., p.241 e 293.

17 – Explica Lezama: "El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVII, el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho, va a realizar José Martí. La adquisición de un lenguaje, que después de la muerte de Gracián parecía haberse soterrado, demostraba, imponiéndose a cualquier pesimismo histórico, que la nación había adquirido una forma. Y la adquisición de una forma o de un reino, está situada dentro del absoluto de la libertad. Sólo se relatan los sucesos de los reyes, se dice en la Biblia, es decir, los que han alcanzado una forma, la unidad, el reino. La forma alcanzada es el símbolo de la permanencia de la ciudad. Su soporte, su esclarecimiento, su compostura." Ibidem, p.244-45.

18 – Afirma Lezama: "El indio Kondori fue el primero que en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos. Todavía hoy nos gozamos en adivinhar la reacción de los padres de la compañía, que buscaban más la pura expresión de la piedra que los juegos de ornamentos y volutas, ante aquella regalía que igualaba la hoja americana con la trifolia griega, la semiluna incaica con los acantos de los capiteles corintios, e son de los charangos con los instrumentos dóricos y las renacentistas violas de gamba. Amora, gracias al heroísmo y conveniencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos". Ibidem, p.244.

19 – Ibidem, p.244.

20 – Lezama explica que "paisagem" é "siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre". E retomando Schelling,

afirma: "Primeiro, la naturaleza tiene que ganar el espíritu; después, el hombre marchará a su encuentro. La mezcla de esa revelación y su coincidencia con el hombre, es lo que marca la soberanía del paisaje". Ibidem, p.284.

21 – Ibidem, p.284.

22 – MORAES BELLUZZO, Ana Maria de (org.). **Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina**. Op.cit., p.20.

23 – Raymond Williams explica da seguinte maneira o conceito de "tradição seletiva": "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social". Em **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ed.Península, 1980. p.137.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

_____. **Música doce música**. 2.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

_____. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **Padres Jesuíno de Monte Carmelo**. Em **Obras Completas de Mário de Andrade**. Vol. XVI, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANTELO, Raúl. **Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade Lé os hispano-americanos)**. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Hucitec; Brasília, INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.

- BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). **Mário de Andrade Hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990.
- CHIAMPI, Irlemar. "A história tecida pela imagem" em **Lezama Lima. A Expressão Americana**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- FERNANDEZ MORENO, César (coord.). **América Latina en su literatura**. México: Siglo XXI, 1986.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. **Mário de Andrade, plural**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LEZAMA LIMA, José. **Confluencias. Selección de ensayos**. Selec. y Pról. Abel E Prieto. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1988.
- LOPES, Telê Porto Ancona. "Cronologia Geral da obra de Mário de Andrade" em **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 7, São Paulo, 1969.
- MELLO E SOUZA, Gilda. **O Tupí e o Alaúde. Uma interpretação de Macunaima**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Ed. Península, 1980.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.