

DOS BARROCOS VÁRIOS OU O BARROCO EM QUESTÃO

Edson Costa Duarte

Bacharelado em Letras pela Unicamp. Mestrado em Teoria e História Literária pela Unicamp.

Doutorado em Literatura pela UFSC. Atualmente faz Pós-Doutorado na Unicamp.

E-mail: duarteazul@ig.com.br

Resumo

Neste ensaio, discutiremos algumas questões relacionadas ao barroco, assim como as análises de alguns críticos sobre o conceito, sem a intenção de fecharmos nenhuma posição sobre o problema, porque acreditamos ser isto uma atitude crítica redutora. Nosso intuito é perseguir algumas hipóteses sobre a representação na arte barroca, pensar em marcas estéticas confluindo para um modo de apreensão do real. Houve teóricos que pensaram o barroco enquanto categoria histórica e outros que o entenderam como categoria transhistórica. Neste pólo, o escritor cubano Severo Sarduy será o primeiro a utilizar o conceito de neobarroco. Nas duas posições teóricas temos ainda questões outras que permeiam a análise feita pelos diversos teóricos, formando uma rede interpretativa que se prolifera infinitamente. Há, por fim, a leitura de João Adolfo Hansen que afirma que não há sentido em falar em “barroco”.

Palavras-chave: Barroco. Conceito. Representação. Barroca.

VARIOUS BAROQUE OR BAROQUE CONCERNED

Abstract

In this essay, we'll discuss some questions related to the Baroque, as well as some critics' ideas about the concept, without the intention to have any closed position about the problem because we believe this is a critical reduction. Our intent is to pursue some hypotheses about the representation in Baroque art, think of aesthetic marks converge to a mode of apprehension of reality. There were theorists who thought the Baroque as a historical category and others that understood transhistorical category. In this cluster, the Cuban writer Severo Sarduy will be the first to use the concept of Newbaroque. In the two theoretical positions we have other questions that permeate the analysis made by different theorists, forming a network interpretation that proliferates infinitely. There is, finally, the reading of João Adolfo Hansen who affirms that there is no sense in talking about "Baroque."

Keywords: Baroque. Concept. Representation Baroque.

INTRODUÇÃO

Existe um paradoxo barroco: ele alimenta, por princípio, um gérmen de hostilidade contra a obra acabada; inimigo de qualquer forma estável, ele é impelido por seu próprio demônio a se superar e a desfazer sua forma no exato momento em que ele a inventa, para se alçar em direção a uma outra forma. Toda forma exige fechamento e fim, e o barroco se define pelo movimento e instabilidade; parece-nos, pois, que ele se encontra ante um dilema: ou negar-se como barroco, para completar-se numa obra, ou resistir à obra para persistir fiel a si mesmo.¹ Jean Rousset

Pensar o barroco como um conceito fechado e ao mesmo tempo orgânico, homogêneo, como se houvesse um único barroco é algo que pode ser considerado contraditório consigo mesmo.

Em vez disso, talvez devêssemos pensar em grandes escritores e artistas (dos séculos XVI e XVII) que produziram obras singularíssimas que escampam dessa possibilidade de serem engessadas pelo conceito barroco, seja ele qual for. Temos, penso, tantos barrocos quanto teóricos que se ocuparam de descrever coordenadas estéticas e temáticas de uma determinada corrente literária ou artística que se convencionou chamar barroco. Pelo mesmo motivo, pode-se dizer, que outras correntes, tais como o romantismo, realismo, renascença devem ser vistas como conceitos plurais, porque é impossível manter sobre um único rótulo manifestações representativas de cada período histórico.

Some-se a essa hipótese, também o fato de que mesmo que consideremos a possibilidade de pensarmos um barroco monolítico, haveria (ao menos) duas tensões dentro do mesmo conceito “barroco”, ou dois modos de encarar o barroco que, por estarem no primeiro plano da cena conceitual, estariam mais visíveis:

1) “ALTO” BARROCO: que é o da volúpia, do excesso, da excrescência, da teatralização ou dramatização (buscando representar-se enquanto coisa além de si mesma, da vivência terrena, coisa quase além-humana, que nos remeteria ao divino);

2) “BAIXO” BARROCO: um barroco explícito, excremental, obsceno, que se ocupa da carne, das escatologias, do aquém-humano; aqui, por exemplo, os comentários de Octavio Paz sobre a iconografia que relaciona cara/cu, todo o “excrescente” lingüístico que encontramos nos considerados grandes barrocos, de Gôngora e Quevedo, a Gregório etc. E

¹ Apud: RODRIGUES, A. Medina & CASTRO, Dácio A. & TEIXEIRA, Ivan P. *Antologia da literatura brasileira – do classicismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Marco Editorial, 1979. p. 21.

também os comentários de Augusto e Haroldo de Campos sobre Gregório de Matos e Guerra.²

Embora as dicotomias não me agradem, porque podem ser usadas para produzir critérios de valor, encenamos assim o rascunho desse quadro geral ou pano de fundo da literatura barroca. Nunca nos esquecendo de que, se ampliarmos a questão do barroco para as outras artes (teatro, música, pintura, arquitetura etc.), a proliferação conceitual tenderia ao infinito. O que se pode afirmar, com alguma exatidão, é que muitas vezes, num mesmo escritor, como Gregório, esses dois barrocos citados coexistem.

DOS BARROCOS

Que muita tinta já se gastou, no intuito de estabelecer regras que dessem conta do conceito de barroco, é bem sabido. As tentativas de estudar, interpretar, descrever e discutir as diferentes manifestações da arte barroca, seja vinculando-a a um momento histórico ou tentando diluir sua aparição ao longo do tempo, não fizeram mais do que proliferar conceitos e redefinir e renomear exaustivamente as definições anteriormente feitas.

Essa será apenas mais uma tentativa de esclarecer o conceito, mais tinta será gasta, mas sem a ilusão de definir fronteiras precisas entre o seria o maneirismo e o barroco (por exemplo); não há aqui também nenhum intuito de fixar e estabelecer regras de leitura ou interpretação, ou carregar demais na tinta quando nos referirmos aos traços estilísticos que pensamos atravessar as obras de alguns artistas dos séculos XVI e XVII.

Do mesmo modo, não entraremos no mérito de ser ou não o barroco uma arte da Contra-Reforma, noção limitadora e muito imprecisa, pois só essa questão, vinculada à análise de como alguns escritores dos citados séculos responderam, mimeticamente, com uma determinada apreensão do real às questões de seu tempo, daria muito mais do que uma tese acadêmica.

Por que não pensar o barroco enquanto conceito criado por críticos, ou conceitos que foram proliferando ao longo do tempo? Conceitos que criam a idéia de que o artista barroco, e o homem dessa época também, é um ser dividido entre a razão e a emoção (como se os homens de todos os tempos não o fossem), tendo perdido a confiança na razão e na harmonia

² Sobre o “barroco excremental”: PAZ, Octavio. *Conjunção e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Sobre o Gregório de Matos “barroco-popular”: CAMPOS, Augusto. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. CAMPOS, Haroldo. Original e revolucionário. In: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/har01.html> – Texto originalmente publicado no Caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, 20 nov. 1996.

(marcas do renascimento), e imerso nestas contradições que o perseguem ele vê diante do dilema de retomar a intensa religiosidade medieval ou seguir em frente, forjar o seu próprio destino.

Não gostaria de ter que falar apenas de dilaceramentos, de dicotomias: da vida versus a morte, céu versus a terra, do corpo versus a alma etc. Gostaria de falar dessas dicotomias distensionadas e disseminadas ao longo de toda uma produção artística que encontra formas de representar, derivadas ou não da existência de uma escola, de um estilo de época, da arte que responde a tudo isso das dicotomias com um sim, eu criador aceito o limite, apresento o real nas teias das palavras.

Assim é que quero pensar o barroco, os poetas barrocos, sejam eles os “pré-barrocos” místicos espanhóis ou os metafísicos ingleses. Depois, quero pensar em traços que determinariam linguagens que se realizam como vínculos artísticos com o real. Se os críticos do barroco falam de raciocínios complicados, idéias labirínticas e jogo de palavras, isso deve ter sua razão de ser. Nosso intuito é perseguir algumas hipóteses sobre a representação na arte barroca, pensar em marcas estéticas confluindo para um modo de apreensão do real.

É preciso amarrar muito bem os fios, as teias da estória. E esse tecido pronto, no entanto, deverá guardar as marcas de cada criador pelo qual passamos, mesmo que tenhamos que voltar a ele e, minuciosamente, desfazer o novelo, o tecido, em que essas marcas ficaram tão diluídas, para resgatarmos o “barroco” neste autor. E o cuidado que se deve ter é exatamente esse: saber que a obra deve estar sempre anteposta ao conceito, e não o contrário. Pois, dessa forma, não apagamos os traços individuais, obscurecendo as marcas preciosas de um estilo, para diluí-lo nos conceitos sempre vagos de “escolas” literárias e artísticas.

Penso em resgatar aqui essa noção de via de mão dupla da crítica e da história da literatura. Porque parece que às vezes nos esquecemos que nossas verdades não nasceram eternas, mas muitas vezes são construídas como se o fossem. E é como se tudo já estivesse ali. Como se o barroco tivesse nascido em função de dar resposta a problemas de uma época só. Como se o barroco tivesse sido parido pela História, e não por nós, homens do tempo.

De outro modo, é fácil demais apenas criticar, destruir conceitos, categorias operatórias e não colocar nada no lugar. Não falo aqui de esquecer o conceito de barroco. Falo aqui de pensá-lo, numa hipótese possível, dentre tantas outras, como um conceito criado para denominar determinadas manifestações artísticas. O que nunca se poderá negar, contudo, é que o barroco é um conceito que já está estabelecido, cimentado na história literária. As formas de vê-lo é que podem variar, apenas isso.

Como já se disse, o lugar de onde falamos é o lugar das hipóteses provisórias, do deslizamento dos sentidos, e qualquer intenção de fixar traços ou conceitos deve ser entendida no desejo de operacionalizar uma possível análise, e não de estabelecer normas e regras fixas que poderão ser diretamente transladadas para outros lugares.

Os conceitos servirão de alicerce para a análise aqui proposta, depois, derivações dessa análise poderão ser feitas, mas tendo-se o cuidado de adaptar ou refazer os pressupostos aqui elencados, para que se possam estabelecer conexões com outros textos, gerando outros modos de ver os problemas aqui levantados. Assim é que se deve estabelecer a teoria: como uma possibilidade de formular hipóteses. Mas precisamos ter o cuidado de não fazer deslocamentos sem atentar para as adaptações e desvios, para as permanentes reelaborações que toda análise crítica deve fazer.

DAS MÁSCARAS DO BARROCO

Convém tratar mais particularmente de algumas coisas que merecem ser toleradas, que é o mesmo que dizer dissimuladas, pois são muitos os desprazeres do homem que é espectador neste grande teatro do mundo no qual são representadas todos os dias comédias e tragédias; por ora não falo das que são invenções dos poetas antigos ou modernos, mas das reais mudanças do próprio mundo, que de tempos em tempos, em relação ao acidentes humanos, toma outra feição e outro costume.³

Trataremos, agora, de questões relacionadas à definição do que seria o “barroco”. Houve teóricos que pensaram o barroco enquanto categoria histórica e outros que o entenderam como categoria transhistórica. Neste pólo, será Severo Sarduy, segundo creio, o primeiro a utilizar a noção de neobarroco. Nas duas posições teóricas temos ainda questões outras que permeiam a análise feita pelos diversos teóricos, formando uma rede interpretativa que se prolifera infinitamente. Uma última posição, a de João Adolfo Hansen, diz que não há sentido em falar em “barroco”. Mais adiante, comentaremos sucintamente algumas destas posições.

Nossa intenção é demarcar um terreno teórico produtivo para nossa análise, ressaltando apenas alguns traços estético-conceituais presentes na produção artística dita barroca, que determinam um processo mimético que tende ao excesso, à proliferação semântica e à opacidade referencial.

³ ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 65.

O termo “barroco”, ao longo da história, passará por variadas oscilações semânticas. O termo⁴ teria nascido, segundo alguns autores, para designar uma pérola imperfeita, não redonda, de forma irregular (em português, *barroco*, derivado talvez do latim *uerruca*). Mais tarde a palavra transmigra para um outro pólo semântico, deixando de lado as características de objeto bruto, de matéria rudimentar não trabalhada, passando a fazer parte do vocabulário dos joalheiros, invertendo a conotação inicial da palavra (pedra ou pérola) e passando a significar o que é elaborado, minucioso, a aplicação do ourives.

Aí uma possível sucinta etimologia da palavra. O que se quer ressaltar é que esse movimento semântico de negatividade-positividade acompanhará a palavra ao longo dos séculos. De maneira que ora o barroco será desvalorizado, ora valorizado, de acordo com os pressupostos estéticos sob os quais a produção artística do período compreendido entre os séculos XVI e XVII é analisada.

No movimento negativo da palavra, ela foi definida, por exemplo, por filósofos italianos, como um tipo de raciocínio complicado e tortuoso utilizado nos silogismos escolásticos. Posteriormente, o termo barroco será estendido a toda forma bizarra ou excêntrica, até se aplicar mais particularmente às manifestações artísticas caracterizadas pela predominância da fantasia do autor sobre as regras da harmonia e do bom gosto. Esta acepção se desenvolverá na França na segunda metade do século XVIII, com essa nuance pejorativa. Para os teóricos neoclássicos do “bom ideal”, este termo representará uma condenação da extravagância das realizações artísticas francesas, mas sobretudo italianas, do período entre 1620 e 1750.

O romantismo reporá o barroco num quadro mais sereno de uma concepção histórica da arte. A arte barroca só será redescoberta, e começará a ser revalorizada, no fim do século XIX, devido a um contexto artístico e cultural propício à compreensão de seus modos de expressão (como a música de Wagner, por exemplo).

A reabilitação mais vigorosa e sistemática da arte barroca será feita por Henrich Wölfflin (*Conceitos fundamentais da história da arte*, 1915).⁵ Neste livro, o autor define o barroco como um dos pólos necessários da vida e da arte, e o opõe, sem julgamento de valor, ao classicismo, visto como o outro pólo da arte.

Wölfflin vê na evolução do clássico ao barroco uma passagem: do linear ao pictural; de uma visão de superfície para uma visão de profundidade, de um espaço fechado a um

⁴ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de . *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

SARDUY, Severo. *O barroco*. Lisboa: Vega, 1988.

⁵ Remeto o leitor ao prefácio de SILVA, Regina Helena D. R. F. Wölfflin: estrutura e forma na visualidade artística. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989. pp. 11-19.

aberto, da multiplicidade à unidade orgânica. Apesar da revalorização do barroco feita por Wölfflin, alguns teóricos da arte do século XX retomam as condenações anteriores (Benedetto Croce define o barroco como “categoria do disforme”), mas isso gerará muitas reações.

A observação que cada estilo traz nele um período “barroco” correspondendo ao esgotamento de sua veia criativa, sendo caracterizado por um gosto do original, do extravagante, do exuberante (o que seria uma estetização do estilo), levou alguns autores, como Helmut Hatzfeld, a definir diferentes épocas barrocas (barroco alexandrino, gótico, romântico).⁶ Mas se não podemos negar a existência de características recorrentes nas fases finais dos estilos afastados no tempo, essa concepção não dá conta da complexidade da época barroca propriamente dita, que se estenderia sobre um século e meio.

Prefiro, na contramão de Hatzfeld, por exemplo, trabalhar não com a idéia de que cada período artístico tem nitidamente demarcado seu início, maturidade e apogeu, e depois a saturação e declínio, para nascer uma nova tendência ou corrente literária. Em vez disso, prefiro pensar a concomitância de formas estéticas de fazer literário e artístico, e em grandes artistas que mesclam e reformulam pressupostos estéticos em vigência para transformar, assim, a representação do real. Afinal, a história da arte é marcada pelos grandes artistas, fontes de proliferações estéticas infundáveis, mananciais de discussões.

O próprio Heinrich Wölfflin, embora pense as manifestações artísticas barrocas em termos de categorias, não deixa de falar em personalidades diferentes numa mesma época, referindo-se aos “estilos individuais”. Essa questão, vinculada à originalidade e à autoria, por exemplo, será retomada por críticos importantes. No Brasil, veja-se a diferença teórica entre João Adolfo Hansen e Haroldo de Campos tem como pano de fundo justamente questões levantadas a partir do estudo do teórico alemão.

ALGUNS TEÓRICOS DO BARROCO

Em 1974, o escritor e ensaísta cubano Severo Sarduy publica o livro intitulado *Barroco*, obra na qual o barroco é entendido como a estética do artifício e da proliferação hiperbólica, que juntos contribuem para potencializar a teatralização da escrita. Na apresentação da tradução portuguesa do livro, José Manuel Vasconcelos escreve o seguinte:

⁶ Consultar: HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

O barroco, para alguns destes autores (o crítico havia citado José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Miguel Angel Asturias) e, de forma particular, para Sarduy é um modo específico de utilizar a linguagem, de dispor a frase, conferindo ao texto um sentido que é o de sua premeditada teatralização. A esse respeito escreveu Sarduy num jornal francês: “Interpreto e pratico o barroco enquanto apoteose do artifício, enquanto ironia e irrisão da natureza; a escrita é uma prática da artificialização.”⁷

Na leitura de Irleamar Ciampi,⁸ o ponto alto da revisão do barroco histórico, empreendida por Sarduy, está no fato de ele ter descoberto um paradigma cognitivo a ele aplicado, especificando-o como um “conceito de universo”, o que provocou um corte epistêmico no conceito.

Mediante o conceito de “retombée” (recaída), num exame trabalhoso das teorias cosmológicas dos séculos XVI e XVII, Sarduy procura justificar a volta do barroco pelas homologias entre as formas de imaginário atuais e as do mundo dos supracitados séculos.

Deste modo, a revolução cosmológica do século XVII, marcada pela oposição entre círculo de Galileu e a elipse de Kepler, “(...) seria isomórfica à oposição das teorias cosmológicas recentes: o *Steady State* (o estado contínuo) e o *Big Bang* (a explosão que gerou o universo, cujas galáxias estão em expansão)”⁹

A partir desta primeira isomorfia, no interior de uma mesma episteme, Sarduy parte para as figuras da ciência e da arte:

No século XVII a elipse kepleriana (que descreve o trajeto da terra ao redor do sol) tem seu análogo na elipse retórica barroca (o significante que descreve uma órbita ao redor de outro ausente ou excluído). De modo correlato, no século XX a expansão galáctica “recai” em obras descentradas, ou que estão em expansão significativa, assim como o estado contínuo (do hidrogênio) “recai” em textos “com matéria fonética sem sustentação semântica.”¹⁰

No discurso literário, pela incorporação de linguagens artísticas e reflexivas afins, estas isomorfias citadas são vistas como uma prática discursiva barroca que pretende teatralizar a escrita.

A literatura, ao participar deste intercâmbio estético e discursivo, criaria uma gama de simulacros que, num primeiro momento, evocariam recursos técnicos como, por exemplo, o *trompe l'oeil* (termo das artes plásticas), muito usado pelos artistas chamados barrocos, que é

⁷ VASCONCELOS, José Manuel de. Apresentação de Severo Sarduy. SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [s.d.]. p. 8.

⁸ CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 30 e segs.

⁹ Idem, p. 31.

¹⁰ Idem, pp. 31-32.

uma técnica artística que, com o uso de truques de perspectiva, cria uma ilusão óptica que mostra objetos ou formas que não existem realmente.

A ênfase no jogo é o que resulta desta técnica artística. Para desenvolver esta idéia, Sarduy afirma que o barroco é uma retórica que funciona no vazio, sem um eu gerador, um emissor individual, seu funcionamento é o de um código autônomo e tautológico, sem orientação ou contenção dos signos. O autor compara o barroco à marchetaria, arte na qual o jogo e o artifício também estão presentes:

A marchetaria, *citação*, justaposição de texturas diversas, de veios diferenciados, jogo sobre contornos precisos, sem relevos: mimésis barroca. O que aparece na marchetaria, pela adição de segmentos de grão diferente, mais do que a profundidade da paisagem, ou o volume dos frutos, é o artifício envernizado do *trompe-l'oeil*; fingindo denotar uma outra figura, a marchetaria expõe a sua própria organização convencional de representação.¹¹

Dessa forma se daria a mimese barroca, como uma estética do jogo, da teatralização da escrita, ou seja, enquanto retórica do artifício. Por fim, Sarduy pergunta o que significa hoje uma prática do barroco, qual seria seu sentido profundo. Diz que não se trata de um desejo de obscuridade, nem de um gosto pelo esquisito, mas

(...) ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada numa administração avarenta dos bens; ameaçá-la, julgá-la e parodiá-la no seu próprio centro e fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade e garantia do seu funcionamento através da comunicação.¹²

Passo agora, para um instigante debate sobre o barroco. Trata-se, como já foi referido, das diferenças teóricas entre Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen.

Hansen faz uma revisão histórica do barroco, afirmando que seu uso nos leva à confusão, sendo que seu emprego é desnecessário. O autor diz que “barroco” é uma categoria equívoca, construída sobre generalidades vagas, o que favorece interpretações transhistóricas, e afirma que “O ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin.”¹³

¹¹ SARDUY, Severo. *Barroco*. Op. cit., p. 54. Grifos do texto.

¹² Idem, p. 93.

¹³ HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Disponível em: <<http://74.125.95.104/search?q=cache:YN6kOeBWpzQJ:www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf+Barroco,+neo+barroco+e+outras+ru%C3%ADnas&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br>> - Acesso em 3 de outubro de 2008.

Irônica e provocativamente, o crítico inicia um de seus textos, intitulado “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, da seguinte maneira:

Acredito, como Alan Boase, que é inútil fazer mais uma vez a etimologia do termo “barroco” para buscar definições mais precisas dele na *uerruca* da *História Natural* de Plínio, no silogismo escolástico e na pérola irregular. Fazê-lo lembra o trabalho de colecionar borboletas em gavetas previamente classificadas, como ocorre nos usos dedutivos e a-críticos da noção estilística de “barroco” para classificar e unificar as representações luso-brasileiras do século XVII com categorias estético-políticas exteriores a elas.¹⁴

Para balizar suas afirmações tão contundentes, Hansen procede a um minucioso trabalho de descrição do uso do termo ao longo da história, afirma que com o tempo ele foi perdendo mais e mais precisão. Afirma que ele só passou a ser formulado positivamente com Wölfflin, em sua obra *Renascimento e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística, usada para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII.

Para Hansen, “A morfologia de Wölfflin se inclui na concepção hegeliana da história evolutiva do século XIX, que tenta situar cada época debaixo da etiqueta de um único conceito.”¹⁵ Segundo o crítico, a interpretação de Wölfflin é problemática porque sua morfologia – que opõe barroco e clássico em cinco pares de oposições - não leva em conta a coexistência, “(...) – que é historicamente observável – de vários estilos num mesmo tempo, ou de composições em que aparecem combinados os elementos que são opostos em sua morfologia.”¹⁶

Hansen afirma que depois de o termo “barroco” ter sido lançado, passou-se a crer que ele é uma essência em si, de tal modo que se começou a perguntar se uma obra artística é ou não barroca, esquecendo-se de que “barroco” não existe separado do *corpus* que serve para defini-lo, e que as características aceitas hoje como “barroco” acabam por ser generalidades vagas. Isto contribui para o aparecimento de leituras transhistóricas delirantes do conceito.

Segundo o crítico, a representação seiscentista é toda retórica, “(...) toda ordenada segundo uma racionalidade não-psicológica que aplica afetos codificados e imitados de modelos ou esquemas coletivos anônimos.”¹⁷ Contudo, o modo como a morfologia de Wölfflin foi apropriada pelas vanguardas modernistas, associando-se, por exemplo,

¹⁴ Idem.

¹⁵ HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o “barroco”. Disponível em: <<http://www.ufop.br/publica/revifac4/artigo4.htm>> - Acesso em 22 fevereiro 2005.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

“informalidade” ao “barroco”, gerou uma psicologização destas representações como “expressão de uma subjetividade autônima como individualidade burguesa.”¹⁸

Este fato fez com que se entendesse, por exemplo, as formas contorcidas da representação seiscentista como expressão de uma “angústia”, psicológica e social. Mas isso, segundo Hansen, e também a idéia de que haveria uma mentalidade da época que estaria dividida por princípios contraditórios (como a ciência empirista e a fé cristã) são esquemas de leitura romântica generalizante, que supõe que toda obra de arte seria expressão de uma emoção.

Esquece-se, assim, de que há também formas não-psicológicas de organização da representação, como é o caso da seiscentista. No caso do Brasil, a obra de Gregório de Matos e Guerra é, segundo Hansen, um exemplo de como se pode psicologizar a leitura de uma obra, e como isso dificulta uma análise mais isenta da mesma. O crítico cita as leituras de Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Jr., que, segundo ele, só contribuíram para a imagem de um Gregório como um homem desequilibrado, um nevropata, um neurótico, um obcecado pelo sexo, ressentido e pessimista.

Posto isso, Hansen arremata a questão com as seguintes palavras:

Usei o exemplo de Gregório para dizer que, com o termo “barroco”, a história literária e a história das artes costumam aplicar às obras do século XVII e primeira metade do XVIII critérios exteriores a elas, orientando a aplicação como universalização de categorias neoclássicas e românticas, como as de “autor”, “psicologia”, “originalidade”, “plágio”, “público”, “crítica” e “progresso”, em juízos de valor que propõem o excesso, o jogo de palavras, a afetação, o alambicamento, o mau-gosto, o acúmulo, o vazio dessas artes, como se tais categorias fossem evidentemente universais. Hoje, para se discutir a questão do “barroco”, é oportuno criticar a universalização das categorias românticas que, desde o século XIX, orientam o sentido nas aplicações da noção.¹⁹

Num outro extremo teórico, encontraremos Haroldo de Campos, que levanta algumas questões pertinentes para matizar, ou problematizar um pouco a análise feita por Hansen. Comentarei um texto de Campos em que ele expõe sucintamente o problema.²⁰ Há um estudo

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ CAMPOS, Haroldo. Original e revolucinarário. Disponível em: <<http://www.secret.com.br/jpoesia/har01.html>> – Texto originalmente publicado no Caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, 20 nov. 1996.

de maior fôlego, do autor, sobre o assunto, intitulado *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*²¹, mas não consegui encontrá-lo.

Exponho, agora, os argumentos de Haroldo de Campos, em seu texto intitulado “Original e revolucionário”. O que o autor tem sempre em mente é que houve um seqüestro da literatura barroca no cânone da literatura brasileira, todos os seus argumentos perseguem esta idéia.

Campos critica a análise da obra de Gregório de Matos e Guerra, feita por Hansen em seu livro intitulado *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. A primeira questão levantada pelo crítico diz respeito à novidade e à originalidade. Haroldo de Campos diz que há estudos que desconstituem a questão do plágio (Sílvio Júlio, Segimundo Spina), mas que outra forma de impugnação veio a incidir sobre Gregório. O que, segundo Campos, é mera argüição retórica e não um argumento filológico.

Campos ataca a idéia de Hansen de que a poesia barroca do século 17 “é um ‘estilo’, no sentido forte termo, linguagem estereotipada de ‘lugares-comuns’ retórico-poéticos anônimos...”²², e que a questão do plágio não se proporia a princípio porque Gregório de Matos não seria mais que uma “etiqueta, uma unidade imaginária cambiante”, visto que a maioria dos poemas do poeta é apócrifa.

Haroldo de Campos afirma que Hansen usa o fato de muitos poemas de Gregório serem apócrifos, para rotulá-lo sobre uma etiqueta nominativa. Mas complementa:

Quem ousaria dizer de Sor Juana de la Cruz, que viu sua obra publicada em vida – apesar do verdadeiro “seqüestro” (Enrico Mario Santí adotando uma expressão minha) que sofreu posteriormente seu legado e seu renome; quem de bom senso se aventuraria a dizer da Décima Musa mexicana – cuja originalidade é tão bem estabelecida por Octavio Paz no estudo do poema “Primeiro Sueño”-, que a monja, enquanto autora, não passaria de uma simples rubrica onomástica, de uma não presença adjunta a um “corpus” anonimável de poemas, fruto de um “estilo no sentido forte”, de um código de convenções de época, o Barroco, onde não se poria, pura e simplesmente, a questão da originalidade e, pois, a da autoria individual? Argumento, em suas derradeiras e lógicas conseqüências, a ser estendido a Gôngora e Quevedo (e a qualquer outro poeta barroco, de qualquer literatura – o Cavalier Marino, Donne, Angelus Silesius e assim por diante), operadores, todos eles, do mesmo código retórico impessoal, cujo efeito mecânico consistiria em apagar a autoria e gerar uma cadeia reversível de produções

²¹ CAMPOS, Haroldo. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

²² CAMPOS, Haroldo. Original e revolucionário. Disponível em: <<http://www.secretel.com.br/jpoesia/har01.html>> – Texto originalmente publicado no Caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, 20 nov. 1996.

poéticas, no limite intercambiáveis, vicárias, fadadas programaticamente ao anonimato...²³

Outro ponto que merece destaque é em relação à carência de novidade da poesia barroca, levantada por Hansen. Haroldo de Campos diz que esta afirmação é descabida, e que as obras do conceito crítico espanhol José Antonio Maravall confirmam que há novidade na poesia barroca. Campos cita o título de algumas partes do livro *Antiguos y modernos*, de Maravall: “La estimación de lo nuevo”, “Defensa y exaltación de la novedad”, dizendo que o crítico salienta o seguinte sobre o barroco:

Quando em fins de século 16, em todas as partes, e na Espanha mais gravemente do que em nenhuma outra, torna a fechar-se o horizonte intelectual da sociedade, mais uma vez a literatura e a arte permanecerão como os únicos campos em que se permite e exalta a obra original. E esse jogo dúplice, de livre permissão em tais esferas, e de hermetismo a seu redor, dará lugar às mais forçadas e extravagantes, estridentes manifestações de originalidade que, nem sempre produto do bom gosto, enchem nossa literatura barroca do séc. 17.²⁴

Estas duas questões, levantadas por Campos, a da originalidade e a da novidade, permanecerão em aberto. O que queremos dizer é apenas que ao redor delas orbitam muitas leituras do barroco. Assim como estas questões o barroco deve ser visto como um nó que ainda permanece nos debates de história e crítica literárias.

FECHO

Como vimos, o debate sobre o barroco está longe de ser resolvido. As várias posições críticas, contudo, apontam para a complexidade da produção artística dos séculos XVI e XVII, e também para sua importância histórica, inclusive como influência para autores de nossa época.

Para finalizar, algumas palavras de Gilles Deleuze:

Os melhores inventores do Barroco, os melhores comentadores tiveram dúvidas sobre a consistência da noção, espantados com a extensão arbitrária que ela, apesar deles, corria o risco de tomar. Assiste-se, então, a uma restrição do Barroco a um só gênero (a arquitetura), ou uma determinação cada vez mais restritiva dos períodos e dos lugares, ou ainda a uma denegação radical: o Barroco não existiu. **Todavia é estranho negar a existência do Barroco como se nega a dos unicórnios ou dos elefantes rosas, pois, em tais casos, o conceito está dado, ao passo que no caso do Barroco trata-se de saber se se pode inventar um conceito capaz (ou não) de lhe dar existência.** As pérolas irregulares existem, mas o Barroco

²³ Idem.

²⁴ Idem.

não tem razão alguma de existir sem um conceito que forme essa própria razão. É fácil tornar o Barroco inexistente, bastando não propor um conceito dele. (...) Para nós, com efeito, o critério ou o conceito operatório do Barroco é a Dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra.²⁵

REFERÊNCIAS

ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Trad. Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

BORGES, Ana Isabel. Barroco em dois tempos: problemas de abordagem. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Ana%20Isabel%20Borges.doc> – Acesso em 29 de dezembro de 2008.

CAMPOS, Augusto. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. A rosa de Marino. In: *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 179-187.

CAMPOS, Haroldo. Original e revolucinário. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/har01.html>> – Texto originalmente publicado no Caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, 20 nov. 1996.

_____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 2000. pp. 63-64.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o “barroco”. Disponível em: <<http://www.ufop.br/publica/revifac4/artigo4.htm>> - Acesso em 22 fevereiro 2005.

_____. Entrevista com João Adolfo Hansen. *IHU on line – Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Disponível em: <http://www.unisinos.br/ihuonline/index.php?option=com_tema_capa&Itemid=23&task=detalhe&id=821&id_edicao=272> - Acesso em 3 de outubro 2008.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Disponível em: <<http://74.125.95.104/search?q=cache:YN6kOeBWpzQJ:www.destiempos.com/n14/hansen2>>

²⁵ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 2000. pp. 63-64. Grifos meus.

[pdf+Barroco,+neobarroco+e+outras+ru%C3%ADnas&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br>](#)

Acesso em 3 de outubro de 2008.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, FFLCH-USP, n. 2, p. 10-66, 2001.

_____. *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Unicamp, 2004, 2ª edição revista. 1ª edição: Companhia das Letras, 1989.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PAZ, Octavio. *Conjunção e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001.

RODRIGUES, A. Medina & CASTRO, Dácio A. & TEIXEIRA, Ivan P. *Antologia da literatura brasileira – do classicismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Marco Editorial, 1979.

ROUANET, Sergio Paulo. O barroco ontem e hoje. Disponível em <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/dados/obras/OK%20O%20BARROCO%20ONTE%20E%20HOJE%20n.%202.rtf>> - Acesso em 29 de dezembro de 2008.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [s.d.].

_____. Por uma estética do desperdício. In: SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 57-80.

SILVA, Regina Helena D. R. F. Wöfflin: estrutura e forma na visualidade artística. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989. pp. 11-19.

VASCONCELOS, José Manuel de. Apresentação de Severo Sarduy. SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [s.d.]. pp. 7-17.

Recebido em: 29/05/2008

Aprovado em: 28/05/2009