

O conceito de "barroco": entre a arte e a identidade

The concept of "baroque": between art and identity

Bruce Souza Portes

Graduado em História pela UEMG-Favale
Especialista em Cultura e Arte Barroca pela UFOP
Mestrando em História pela UFSJ
Email: bruceopmg@yahoo.com.br

Recebido: 03/11/2014

Aprovado: 02/03/2015

RESUMO: Nesse artigo discutiremos algumas questões relacionadas ao conceito de "barroco", especialmente a partir dos estudos críticos que vêm revisitando sua acepção generalista. Buscaremos posicionar nossa proposta de análise conceitual do "barroco" a partir das novas perspectivas historiográficas legadas pela nova história cultural e, em especial, pela história dos conceitos. Por fim trataremos propriamente da trajetória desse conceito, enfatizando suas transformações semânticas ocorridas desde o século XVIII, a fim de relacioná-las com os programas nacionalistas e identitários que encabeçaram essas apropriações, desde os estados nacionais europeus de fins do séc. XIX até a intelectualidade latino-americana contemporânea, com especial destaque aos casos brasileiro e mineiro.

PALAVRAS CHAVE: Barroco, História dos conceitos, Mineiridade.

ABSTRACT: In this article, we will discuss some issues related to the concept of "baroque", especially from the critical studies that have revisited its general sense. We will seek to position our proposal of a conceptual analysis of the Baroque from new historiographical perspectives bequeathed by the new Cultural History, and in particular, the History of Concepts. Finally, we will properly address the course of this concept, emphasizing its semantic transformations that have occurred since the Eighteenth Century, in order to relate them to the Nationalism and identity programs that led these appropriations, from the European Nation-states of the late Nineteenth Century to the contemporary Latin American intellectuals, with special emphasis to the Brazilian and Mineiro cases.

KEYWORDS: Baroque, History of concepts, *mineiridade*.

Introdução:

Pendulando entre as esferas artística e identitária ao longo de todo o século passado, a ideia de "barroco"¹ como um conceito estilístico compreendido nos limites da história da arte, encontra-se há muito deteriorada pelo alargamento desse conceito aos domínios historiográficos das mentalidades, cultura e identidade coletiva, dentre outros. Pressupondo a questão estilística -

¹ Para especificar nossa proposta de análise conceitual do barroco, optamos por representar o termo sempre entre aspas quando tratar-se do conceito de barroco, como se as aspas substituíssem a expressão *o conceito de*. Nos demais casos, em que barroco for utilizado como mera adjetivação de obras, artistas ou período histórico, as aspas não se farão presentes.

ou da evolução dos tipos ² - apenas como a ponta visível do iceberg que envolve a construção do conceito, falar de "barroco" torna-se uma empreitada tão complexa quanto a de compreendê-lo. Lançando mão de algumas ferramentas teóricas legadas pela historiografia contemporânea, buscamos analisar criticamente a construção histórica das acepções mais usuais e consagradas do conceito, propondo a compreensão de "barroco" como uma representação formada por um conjunto de conceitos cunhados desde os fins do séc. XIX, que ora se complementam, ora se contradizem, conforme o programa estético, intelectual ou político então hegemônico.

Refutando a ideia de que qualquer acepção específica de "barroco" possa representar uma suposta definição correta do conceito, contrapondo-se então às demais variações ditas erradas ou imprecisas, propomos a compreensão dessa diversidade semântica construída ao longo de todo o século como a própria representação do conceito. Deste modo, compreender o conceito de barroco como uma representação nos moldes aqui apresentados, implica necessariamente na negação de uma suposta divisão entre a objetividade das estruturas e a subjetividade das suas representações em determinado processo histórico.³ Aplicado à proposta de uma história do conceito de barroco como aqui pretendemos, entendê-lo enquanto uma representação implica em considerar todas as suas variações semânticas cunhadas ao longo do tempo como um todo intrínseco e indissociável daquilo a que chamamos de "barroco".

Esta visão não implica em aceitar a ideia de que essas definições partem necessariamente de ideias complementares que nos permitam traçar um perfil evolutivo do conceito representado. Pelo contrário, descartamos tacitamente a ideia de uma atuação supostamente cooperativa das ditas comunidades acadêmica e artística ao longo do tempo em prol da construção de um conceito mais ou menos homogêneo de "barroco" ⁴. Essas definições, a bem da verdade, além de comumente contraditórias, originam-se sistematicamente de ferrenhas lutas de representação entre as elites intelectuais pela apropriação de "barroco" e, por conseguinte, dos louros políticos, econômicos e turístico advindos dos seus usos.

² Sobre "evolução dos tipos", estamos nos referindo à proposição metodológica de Heinrich Wölfflin para a história da arte, que pressupunha, sob forte influência positivista, uma dinâmica própria ao campo das formas artísticas que fosse cognoscível autonomamente, independente das variáveis históricas atuantes no contexto de produção da obra. A esse respeito ver WOLFFLIN, Heinrich. A Evolução dos Tipos. In: *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.103 - 130).

³ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 72.

⁴ A esse respeito, seguimos a análise de Pierre Bourdier a respeito das lutas de representações no meio científico, publicadas em seu artigo "O campo científico", onde o autor desconstrói minuciosamente a ideia de uma comunidade científica supostamente coesa e homogênea em prol da produção de conhecimento. Ver: BOUDIER, Pierre. O Campo Científico. In: ORTIZ, Renato. (org). *Pierre Bourdieu - coleção grandes cientistas sociais*. São Paulo: Editora Ática, 1983, p. 122-155.

Arquitetura, escultura, pintura, literatura, música, história nacional, organização social, miscigenação racial, mentalidades, festejos e danças coletivas, religiosidade, práticas funerárias, estilo discursivo, estado de consciência, enfim, praticamente nada há na história das sociedades ocidentais dos séculos XVI ao XVIII – especialmente nesta capitania mineradora - que atualmente não possa ser em maior ou menor grau vinculado à etiqueta “barroco”, seguindo o mesmíssimo receituário que a historiografia tradicional aplicou às noções de "antigo" ou "medieval", dentre tantas outras. Apesar das delimitações de forma, espaço e tempo propostas na cunhagem original do estilo em fins do séc. XIX pelo historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin, “barroco” chegaria aos dias atuais remetendo à totalidade um período histórico supostamente unificado em suas manifestações sociais, política, culturais e espirituais pelo uso do conceito, não sendo este - como atesta Adalgisa Campos - “apenas um estilo artístico, mas uma visão de mundo envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer.”⁵

Por uma história do conceito de "barroco".

Compreendemos inicialmente que analisar “barroco” como conceito não refuta ou imprime juízo de valor sobre as definições estilísticas, culturais, históricas ou comportamentais cunhadas a partir do termo. Visto que esse julgamento do mérito das rotulações seria uma proposta metodológica mais própria a uma história da arte, o que nos cabe aqui em uma proposta de análise conceitual de "barroco" é compreender e demonstrar como essas sucessivas conceituações oriundas dos mais diversos ramos intelectuais – inclusive, mas não somente, o artístico - constituem uma trajetória estreitamente ligada aos programas estéticos e políticos das elites intelectuais em questão, compondo uma complexa trajetória marcada por ferrenhas lutas de representações. Lutas estas que passam pela consolidação de um passado cultural unificador dos estados nacionais europeus, pela emancipação cultural das nações latino-americanas sobre a herança metropolitana, pela construção de um Brasil modernista culturalmente autônomo e, por fim, pela construção de uma “mineiridade” capaz de criar uma identificação coletiva para esses "povos da montanha"⁶ - nos termos de Affonso Ávila - a partir de uma herança cultural barroca.

Pensar uma história do conceito de barroco presume a definição clara do que aqui entendemos por “conceito” e mesmo por “história do conceito”. Vejamos o que define o *Pequeno*

⁵ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006, p. 7.

⁶ AVILA, Affonso. Apud: AGUIAR, Melania Silva de. Prefácio. In: MENDES, Nancy M. *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 33.

Dicionário Filosófico de Mark Rosental e Pavel Iudim, cuja publicação original remete ainda ao ano de 1939, a respeito do verbete “conceito”:

Uma forma do pensamento que generaliza grupos de dados, de elementos, de fenômenos diversos, formando noções ou termos que representam as relações entre esses elementos. Por ser uma abstração da realidade, o conceito se altera de acordo com a situação histórica, o local, as condições e interesses envolvidos; assim sendo, deve ser explicado em termos destas realidades.⁷

Se é inequívoco que essa sucinta definição contribui para uma noção mais historicizada do termo por presumir a atuação de forças externas à mera dinâmica vernacular na mudança de significados, convém ressaltar que para fins metodológicos, ainda parece-nos carecer de uma demonstração mais clara das peculiaridades do conceito que o tornam tão mais distinto quanto valioso em relação à palavra comum.

É essa carência, ou a busca em saná-la, que nos conduzem à teoria do historiador alemão Reinhart Koselleck e suas proposições a respeito da história dos conceitos, onde a multiplicidade da realidade e da experiência histórica está diretamente agregada à pluralidade de significados adquiridos por um conceito ao longo do tempo. Para Koselleck, a peculiaridade do conceito sobre a palavra dar-se-ia, sobretudo, pelo fato de que naquele, o significado e o significante coincidem na mesma medida em que a multiplicidade da realidade e da experiência histórica se agrega à capacidade de plurissignificação de uma palavra. Nos termos do autor:

O sentido de uma palavra pode ser determinado pelo seu uso. Um conceito, ao contrário, para poder ser um conceito, deve manter-se polissêmico. Embora o conceito também esteja associado a uma palavra, ele é mais que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ele.⁸

É justamente essa totalidade histórica agregada aos conceitos, chamada por Koselleck de “espaço de experiência”, que determina o juízo de valor sobre sua apropriação, trazendo os méritos e deméritos da experiência pretérita do termo para qualificar aquilo que se pretende rotular no presente e que, por sua vez, direciona as perspectivas de significação futura do objeto conceituado, criando para ele um novo “horizonte de expectativa”⁹. Portanto, conclui Koselleck que:

a investigação do campo semântico de cada um dos conceitos principais revela um ponto de vista polêmico orientado para o presente, assim como um

⁷ ROSENTAL, Mark.; IUDIM, Pavel. *Pequeno Dicionário Filosófico*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1959, p. 89

⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006, p. 109.

⁹ A respeito das proposições teóricas de Koselleck sobre "espaço de experiência" e "horizonte de expectativa", ver: KOSELLECK, Reinhard. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2006, p. 305 - 327

componente de planejamento futuro, ao lado de determinados elementos de longa duração da constituição social e originários do passado.¹⁰

Apesar de Koselleck desenvolver suas propostas teóricas e metodológicas para uma história dos conceitos sociais e políticos, consideramos que suas formulações oferecem uma chave de leitura apropriada e perspicaz para a trajetória de "barroco". Isto se deve ao fato desse conceito, apesar de originalmente ter uma acepção estilística própria à história da arte, ter sido apropriado sistematicamente ao longo do tempo para atender a programas das mais diversas naturezas, da estética à história nacional, da emancipação cultural à identidade regional.

Dito isto, ratificamos que propor uma história do conceito de barroco como aqui o fazemos, pressupõe o reconhecimento de que o aspecto estilístico ou da "evolução dos tipos" não esgota o conceito. Muito pelo contrário, comumente as empreitadas intelectuais em torno de "barroco" nas quais se lançaram muitos historiadores da arte, ensaístas, intelectuais e pesquisadores diversos ao longo do séc. XX, foram precedidas ou acompanhadas de programas políticos, econômicos e culturais que fizeram da definição do estilo apenas a faceta mais visível de um complexo jogo de interesses e representações. O resultado foi a transformação de "barroco" de um conceito estilístico definido e sistematizado originalmente por Heinrich Wölfflin, em uma generalidade semântica que, segundo Lourival Gomes Machado, perdeu-se na "vaguidão de aventuras pseudofilosóficas, que pretendiam explicar a forma barroca por um indefinido espírito barroco".¹¹

A categorização estilística de Wölfflin.

O convívio com a auto-rotulação das vanguardas artísticas contemporâneas pode conduzir-nos ao equívoco do anacronismo quando, aplicando-se conceitos estilísticos cunhados *a posteriori*, generalizamos a prática de etiquetar determinadas manifestações artísticas de outros tempos. Estas etiquetas, que têm em "barroco" um exemplo marcante, comumente abarcam traços psicologizantes e preceitos pós-românticos emergidos a partir do séc. XIX - tais como a originalidade como inovação, autoria como propriedade intelectual ou a criação como expressividade do artista - que, se aplicadas sem as devidas ressalvas podem condicionar o desenvolvimento de uma análise anacrônica e transistórica sobre as manifestações artísticas em questão. Nesse sentido, o caso de "barroco" é exemplar, com a sinuosa trajetória do conceito vendo uma acepção pejorativa aplicada a pérolas irregulares e disformes até meados do século XVIII, transformar-se já nas primeiras décadas do século passado numa etiqueta positiva

¹⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*, p. 101.

¹¹ MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003 (Col. debates - arte, nr. 11), p. 153.

caríssima aos projetos nacionalistas e identitários de muitas elites intelectuais e artísticas contemporâneas, especialmente as latino-americanas.

No início do séc. XVIII, o padre Raphael Bluteau apresentou o verbete "barroco" no seu *Vocabulário português & latino*, como “pérola tosca, & desigual, que nem he comprida, nem redonda [...], chato de uma banda & redondo da outra”.¹² Em fins desse mesmo século, Antônio de Moraes Silva publica em Lisboa seu *Diccionario da Língua Portuguesa*, versão revisada e acrescida da obra de Bluteau, onde o mesmo verbete aparece definido como “Pérola irregular, com altibaixo. Penedo pequeno irregular”.¹³ Por fim, já no século XIX, o *Diccionario da Língua Brasileira* publicado em Ouro Preto por Luiz Maria da Silva Pinto em 1832, apresenta "barroco" de forma ainda mais sucinta, definido como “Pérola tosca com altibaixos”.¹⁴ A conclusão imediata que se apresenta a partir dessas definições é a de que aqueles aos quais identificamos e analisamos atualmente por artistas “barrocos”, não só desconhecaram essa palavra como um rótulo estilístico, como jamais o aceitariam por seu sentido depreciativo à época de suas existências.

Tendo transcorrido todo o século XVIII e o XIX sem significativas alterações semânticas, “barroco” recebe sua primeira acepção positiva já em fins do Oitocentos, com os estudos de Heinrich Wölfflin, escritor e historiador da arte suíço, discípulo de Jacob Burckhardt. Em seu livro *Renascença e Barroco* de 1888, Wölfflin categorizou pela primeira vez “barroco” como um estilo autônomo e positivo na história da arte, rompendo com a longa duração do caráter pejorativo do verbete e fixando, em nosso entendimento, o marco inicial para uma história desse conceito nos moldes aqui propostos. Agora devidamente categorizado como estilo artístico, "barroco" ganharia suas primeiras delimitações de forma, espaço e tempo histórico:

Costuma-se designar como o nome de barroco o estilo no qual se dissolveu a Renascença ou – como se diz muitas vezes – o estilo que resultou da degeneração da Renascença [...]. Não existe um barroco italiano geral e homogêneo. Mas entre as transformações que sofre a Renascença e que diferem entre si conforme as regiões, só a que se processou em Roma pode reivindicar o valor da tipicidade, se me é lícita a expressão [...] Finalmente, o barroco romano é a transformação mais completa e radical da Renascença [...]. Quanto ao passado, o Barroco está limitado pela Renascença, quanto ao futuro, pelo

¹² BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...] Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728, 2º volume, p. 58. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/diccionario/edicao/1>>. Consultado em 13/11/2013.

¹³ SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, v. 1, p.267. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/diccionario/2/barroco>>. Consulta em 13/11/2014.

¹⁴ PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Língua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. Na Typographia de Silva, 1832, volume único, p. 19. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/diccionario/3/barroco>>. Consultado em 28/10/2014.

Neoclassicismo, que começa a surgir depois de meados do séc. XVIII; ao todo o Barroco ocupa cerca de duzentos anos.¹⁵

Quase três décadas mais tarde, Wolfflin daria novos contornos ao seu conceito de “barroco”, definindo no seu livro *Conceitos Fundamentais para a História da Arte*, publicado em 1915, uma metodologia objetiva para identificação de uma obra de arte “barroca”, baseada em cinco pares de conceitos comparativos e opostos ao classicismo renascentista:

1. A leitura pictórica: enquanto o clássico é linear e plástico, o barroco é pictórico. A linha limita e isola os objetos da visão, por isso a leitura da obras clássica é nítida e distinta, cada elemento é concreto e perfilado. No barroco houve uma evolução para linhas mais livres, luzes e sombras, que conferem movimento e até dissolvem a figura. **2. A superposição dos planos:** a arte clássica se revela na superfície, pois o plano é o elemento próprio da linha. No barroco a imagem se organiza através da superposição de planos e a visão se dá em profundidade. A desvalorização do contorno é responsável pelo desaparecimento da representação em superfície. **3. A forma aberta:** do clássico ao barroco a evolução se dá da forma fechada para a forma aberta. Embora toda a obra de arte se apresente como uma forma fechada e completa em si mesma, a comparação entre as formas clássicas e barrocas revela o segundo muito mais solto e flexível, enquanto o clássico obedece às leis rígidas de construção. **4. A unidade da composição:** a multiplicidade caracteriza o clássico, e a unidade, o barroco. No primeiro caso há pluralidade de elementos que, autônomos, formam um conjunto. No barroco os elementos isolados perdem a expressividade, uma vez que é a visão única, globalizada, a primeira que se percebe. **5. O contraste luz e sombras:** a clareza absoluta no clássico evolui para a clareza relativa no barroco. A clareza está intimamente ligada à forma de representação. A linha e a composição em superfície favorecem a leitura da obra de arte, enquanto que a clareza fica prejudicada em estilos pictóricos construídos com diversos planos de profundidade, movimentados por contrastes de luz e sombra, característicos do barroco.¹⁶

A profunda formação filosófica de Wolfflin, certamente teve reflexo na sua análise e construção do conceito. Contudo, as delimitações explícitas de forma, espaço e tempo, bem como a sua objetividade metodológica para identificação do estilo, mantiveram o “barroco” original sempre nos limites das manifestações artísticas. Mesmo defendendo que as linguagens plásticas de uma determinada época tendem a adquirir características comuns, as ambições unificadoras de “barroco” em Wolfflin limitavam-se às manifestações artísticas em questão, quais sejam, o legado arquitetônico, escultórico e pictórico da Itália pós-renascentista.

Da Europa para o Novo Mundo.

¹⁵ WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Trad.: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 25-26 (Col. Stylus, n. 7).

¹⁶ SILVA, Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da. Wolfflin: estruturas e forma na visualidade artística. In: WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Trad.: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 16 (Col. Stylus, n. 7).

Como a criatura que foge ao controle do criador, “barroco” expandiu-se rapidamente por toda a Europa encaixando-se como uma luva nos programas ideológicos dos estados nacionais que buscavam, sobretudo, a construção de um passado comum para suas populações. Rastreado os artifícios de construção dessas “comunidades imaginadas” em que se constituiriam os estados nacionais modernos, Benedict Anderson nos alerta que para além dos mapas e dos sentidos demográficos, um terceiro instrumento foi fundamental na construção do nacionalismo moderno, qual seja, os museus, espaços privilegiados de apresentação palpável da memória coletiva unificada sob a representação de uma herança histórica e cultural comum.¹⁷ Nesse contexto, “barroco” tornou-se um artifício simbólico caríssimo às elites nacionalistas, sendo apropriado sistematicamente como ícone de um passado artístico nacional, legado por uma herança cultural comum dessas populações.

Se é inegável que o aspecto estilístico foi, a qualquer tempo, o tronco central de “barroco”, é igualmente inegável que nas apropriações programáticas do conceito tal aspecto jamais o esgotou, sendo fundamental que a etiqueta “barroco” homogeneizasse toda uma herança cultural expressa também nas letras, nas mentalidades, nas tradições comportamentais, dentre outros. O “barroco”, como nos lembra João Adolfo Hansen, extrapolaria agora os limites do estilo para designar sociedades inteiras:

Desde que Wolfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de ‘barroco’ – pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa – passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do séc. XVII, como as belas letras, apropriadas como ‘literatura barroca’ em programas modernistas e estudos de tropos e figuras feitos segundo a conceituação romântica de retórica como estilística restrita à elocução psicologicamente subjetivada, para em seguida classificar e unificar as políticas, as economias, as populações as culturas, as ‘mentalidades’ e, finalmente, sociedades europeias do séc. XVII, principalmente as ibéricas contra-reformistas, com suas colônias americanas, na forma de essências: ‘o homem barroco’, a ‘cultura barroca’, a ‘sociedade barroca’.¹⁸

Portanto, após uma longa duração da acepção pejorativa original da qual nos relata Bluteau ainda no século XVII, “barroco” ganhara com Wolfflin em 1888 uma categorização estilística que entendemos ser a pedra fundamental para história desse conceito. História essa que

¹⁷ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 37.

¹⁸ HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo: FFLCH - USP, n. 2, 2001, p. 10.

se de fato se inicia no campo estilístico próprio à história da arte, rapidamente transborda para os campos da cultura, das mentalidades, das belas letras, enfim, da história nacional.

Já devidamente estabelecido como um estilo de época na Europa, “barroco” aporta no Novo Mundo como o germe da emancipação cultural das nações latino-americanas sobre a herança colonial. Deste modo, apropriado pela intelectualidade local para a construção de uma identidade nacional que significasse o rompimento com a dominação cultural metropolitana, não bastaria que ele fosse “barroco”, teria de ser distinto da sua matriz europeia. Devidamente tropicalizado e mestiçado por historiadores, pesquisadores e ensaístas locais, “barroco” agora se apresnetava como “colonial”, “americano” ou “tropical”, dotado de características peculiares à história e à paisagem latino-americana que fossem, sobretudo, inacessíveis ao universo europeu metropolitano. Bem ilustrativo a esse respeito é a análise de Ricardo Averini:

Antecipo uma conclusão: o barroco dos países latino-americanos é a primeira forma de arte co-natural e legítima na qual se exprimem a progressiva ascensão daquelas populações e a aspiração, que já não se pode deter, a uma estruturação social orgânica e civil, diferenciada da metropolitana: delas nascerá a consciência de nacionalidades autônomas e distintas.¹⁹

Nenhuma forma vegetal europeia pode sofrer o confronto, com extensão e ímpeto dinâmico, ponhamos o caso, com as talhas fitomórficas do arco de alcova do Mansi em Lucca: na cidade toscana a presença de tal obra de arte pode ser naturalmente considerada o fruto duma ampliação fantástica, duma imaginação excitada e exorbitante. Mas a folha enrolada dum ‘imbauba’ brasileiro ou de uma ‘orelha de elefante’ tolera perfeitamente a comparação, não digo com as volutas e talhas dos países europeus, mas com os próprio fortes cotovelos e obliquidades da alfaia de talha duma obra de arte como a Matriz de Tiradentes.²⁰

O "barroco" no Brasil: nacionalismo e mineiridade.

Assentado no novo mundo desde os fins do séc. XIX, “barroco” cai rapidamente nas graças da intelectualidade brasileira, fervorosa com o programa modernista de “redescoberta” cultural do Brasil implementado a partir dos anos de 1920. Nesse contexto, “barroco” é apropriado para etiquetar a herança legada pelas manifestações artísticas luso-brasileiras dos séculos XVII e XVIII, sobretudo na capitania mineradora, mas não sem antes, receber os caracteres peculiares requisitados pelo programa nacionalista em questão. Já devidamente tropicalizado, “barroco” vê agora sua mestiçagem migrar da matriz indígena privilegiada por alguns intelectuais latino-americanos, para a matriz negra e mulata abundante na América portuguesa e nas Minas Gerais. Esse “barroco” nacionalista, buscando enfaticamente identificar a

¹⁹ AVERINI, Ricardo. Tropicalidade do Barroco. In: AVILA, Affonso. *Barroco teoria e análise*. Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 26. (Coleção Stylus, nº 10).

²⁰ _____. Tropicalidade do Barroco, p. 28.

arte colonial como a “primeira grande cristalização artística de uma autêntica cultura brasileira”,²¹ toma o mulatismo como um fenômeno cultural característico dessa arte, elege um artista símbolo como gênio original, e constitui-se, deste modo, no germe de uma cultura genuinamente brasileira. Nada mais natural que por essas bandas essa responsabilidade recaísse sobre Antônio Francisco Lisboa, o gênio mulato Aleijadinho, conforme ilustra a célebre passagem de Mário de Andrade a respeito do artífice mineiro:

Por outro lado, ele coroa, como gênio maior, o período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal. É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. [...] Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo. [...] De fato, Antônio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Juniores posteriores, tão raros! São insuficientes para confirmar. É um mestiço, mais que nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! Aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiossincrasias. E nisto em principal é que ele profetizava americanamente o Brasil [...].²²

O pensamento militante de Mário de Andrade ecoaria nas décadas seguintes dando o tom da apropriação nacionalista que dominaria "barroco" no Brasil. Ademais, como observa Affonso Romano de Sant'Anna, o "olhar estrangeiro" atuaria fortemente na consolidação e difusão desta acepção nacionalista do conceito, sobretudo pelos estudos de renomados pesquisadores como Roger Bastide, Germain Bazin, Curt Lange e Riccardo Averini.²³ Analisando essa apropriação modernista de “barroco” em contraposição aos relatos dos viajantes estrangeiros do século XIX sobre a arte colonial mineira, Guiomar de Grammont aponta que:

No discurso modernista, o movimento é contrário: revalorizar a arte local para integrá-la no vasto programa de ‘redescoberta’ das raízes da arte brasileira, enfatizando aspectos como a miscigenação racial e cultural. O que chamamos ‘redescoberta’, contudo, em nossa perspectiva significou efetivamente a invenção de um país que o Brasil modernista, para que o que a ‘redescoberta’ das raízes culturais _ inclusive do ‘barroco’ _ é fundamental. [...] Em sua maior parte, os modernistas eram jovens da elite que tiveram mais ou menos contato com a cultura europeia, e, em um fenômeno comum a esse tipo de experiência, o confronto com o ‘velho’ mundo os fez indagam-se sobre sua própria identidade. Eles inventam uma pátria a qual possam ter orgulho de pertencer.²⁴

²¹ BOSCHI, Caio Cesar. *Barroco Mineiro: artes e trabalhos*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 7. (Coleção Tudo é História, n. 123)

²² ANDRADE, Mário de. A arte do Aleijadinho. In: MENDES, Nancy Maria. *Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 88.

²³ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 268.

²⁴ GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 40.

Apesar de fazer uso de “barroco” para tratar da arte colonial mineira e do Aleijadinho - mesmo que de forma imprecisa e titubeante - curiosamente não encontramos em Mário de Andrade qualquer menção ao conceito de um “barroco mineiro”, mesmo com as abundantes referências nacionalistas para esta arte barroca produzida nas Minas Gerais. Isso se deve à primazia do aspecto nacional no programa modernista e que se refletia diretamente nos seus usos de “barroco”. Segundo sugere Myriam Ribeiro de Oliveira, a primeira insinuação do conceito de “barroco mineiro” coube a Lourival Gomes Machado em seu referencial estudo *O Barroco em Minas Gerais*, publicado postumamente na coletânea *Barroco Mineiro*.²⁵

Na esteira da proposta conceitual de Machado, percebemos em meados do século passado as primeiras investidas intelectuais de grupos de pesquisadores e ensaístas mineiros em busca da apropriação regional de “barroco” e da consagração da ideia de uma vertente “mineira”, como quem requer pra si os louros de uma herança artística própria que há décadas vinha sendo cultivada por uma intelectualidade forasteira. A partir de então entra em cena nos anos de 1960 uma verdadeira cruzada intelectual e política que se estenderia pelas décadas seguintes a fim de tornar hegemônica no cenário nacional esta representação “mineira” de “barroco”. Esta luta de representações tupiniquim em torno de “barroco”, ganharia o centro do debate sobre as artes e cultura no Brasil ao longo de toda a segunda metade do século XX, resultando no êxito retumbante dessa proposta conceitual mineira, que transformou “barroco” nos dias de hoje, seja para o senso comum ou para a crítica especializada, em um sinônimo de Minas Gerais.

Concentrados, sobretudo, em torno do Centro de Estudos Mineiros da UFMG e da *Revista Barroco*, criada e dirigida por Affonso Ávila por três décadas, historiadores, artistas e ensaístas do barroco desencadearam uma empreitada intelectual cuja proposta conceitual encontraria no isolamento da capitania, na atuação maciça de artistas negros e mulatos e no uso de matérias primas locais como a pedra-sabão, o tripé particularizador que a noção de um “barroco mineiro” requisitava.²⁶ A partir dessa proposta é que Minas Gerais veria nas últimas décadas a consolidação das suas cidades históricas como o palco por excelência de contemplação da verdadeira arte barroca, e sua identidade regional se construir a partir da ideia de uma herança

²⁵ MACHADO, Lourival Gomes. *O Barroco em Minas Gerais*. In: *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Col. debates - arte, nr. 11), p. 151-176.

²⁶ Quanto à origem de “barroco mineiro”, não se sabe ao certo quem utilizou essa expressão pela primeira vez. Miriam Ribeiro de Oliveira sugere, conforme observa Nancy Maria Mendes, que Lourival Gomes Machado poderia tê-lo criado em seu artigo ‘O barroco em Minas Gerais’. Todavia, o tema ainda é uma lacuna aberta a pesquisas mais conclusivas sobre essa questão. Ver: MENDES, Nancy Maria. *Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 39.

cultural "barroca" comum a "esses povos da montanha"²⁷. É o "barroco mineiro" tomado como pilar fundamental de construção de uma "mineiridade".

O pensamento militante de Affonso Ávila talvez seja o mais ilustrativo dessa concepção, ao defender que “o barroco dá o tônus da formação do organismo da sociedade mineradora, com suas festas públicas, solenidades religiosas, e seu cenário de formas e cores.”²⁸ O poeta ratifica esta posição de “barroco” como um estilo de civilização em outro trecho notório:

Transplantou-se para Minas dessa época um estilo mais de civilização do que estritamente de arte, o qual, favorecido pelas condições geográficas da região, acabou cristalizando-se no seu insulamento e marcando fundamentalmente a trajetória mental do povo das montanhas.²⁹

“Barroco mineiro” agora, tal como "barroco" desde outrora, consolidar-se-ia como um estilo de civilização, tornando-se junto à vasta gama de pesquisadores e ensaístas que debruçavam-se sobre a história da capitania mineradora, uma categoria privilegiada para rotular, descrever e condicionar em maior ou menor grau, a interpretação de tudo o que diz respeito à vida e à história dos habitantes dessas terras. Um conceito caro à elite intelectual mineira que, à imagem e semelhança de "barroco", extrapolou rapidamente os limites da forma e do estilo para abarcar elementos sociais, políticos, culturais e comportamentais, comumente a serviço de programas identitários, econômicos e turísticos.³⁰

Considerações finais: novas perspectivas para "barroco"

É possível identificar duas tendências razoavelmente distintas no tratamento de "barroco" pela historiografia da arte, pesquisadores e ensaístas do tema ao longo do tempo, para as quais esses autores tendem em maior ou menor medida. Uma que retoma e aprofunda as delimitações estilísticas do conceito e outra que, ao contrário, propõe sua ampliação para além dos limites da arte e do estilo, transformando-o numa categoria unificadora do passado que, em última instância, cumprirá o papel de espelho cultural da contemporaneidade. Essas duas tendências,

²⁷ AVILA, Affonso. Apud: AGUIAR, Melania Silva de. Prefácio. In: MENDES, Nancy M. *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 33.

²⁸ _____. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 7.

²⁹ _____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1964, p.111.

³⁰ A respeito dos usos econômicos e turísticos de “barroco mineiro”, ver o estudo de caso sobre a cidade de Tiradentes feito por Rodrigo Neves em sua dissertação de mestrado, onde o autor investiga a construção do cenário colonial da cidade nas últimas décadas, concluindo que "a área central e 'histórica' passou por reconfiguração material e simbólica que a transformou em mercadoria rentável, atraindo significativos volumes de gastos de consumo, ao mesmo tempo em que, gerando forte especulação imobiliária, excluiu e deslocou a maioria da população de origem tiradentina que habitava e vivia nesse local." NEVES, Rodrigo. *História e turismo: a “mercadorização” do patrimônio histórico e a elitização da área central de Tiradentes, Minas Gerais (1980-2012)*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de São João del Rei, Programa de Pós-Graduação em História, São João del Rei, 2013, p. 123.

chamadas por Benito Pelegrin de "arqueológica" e "neológica"³¹, ilustram de forma simplificada porém apropriada a trajetória dos usos de "barroco" desde sua caracterização como conceito estilístico ainda em fins do Dezenove até os dias atuais. Atualmente, entendemos que os usos generalistas do conceito têm sido amplamente dominantes, com "barroco" sendo aplicado pelo senso comum e pela crítica especializada para rotulações de toda sorte, tais como a identidade cultural brasileira em exposições internacionais³², os festejos populares das cidades históricas³³ ou até mesmo o feitiço Divino³⁴.

Nesse contexto atual, o debate nacional sobre "barroco" têm nos apresentado duas propostas antagônicas no tratamento do conceito. Por uma lado, alguns teóricos e pesquisadores como João Adolfo Hansem, advindos sobretudo das letras coloniais, acenam para o completo abandono do conceito por se tratar, nos moldes como hoje se tem apresentado, de "uma etiqueta totalmente dispensável quando se trabalha com os resíduos do século XVII e ainda do XVIII"³⁵. Por outro lado, conceituados pesquisadores ligados a história da arte, como Myriam Ribeiro de Oliveira³⁶, Rodrigo Espinha Baeta³⁷, dentre outros, têm produzido nas últimas décadas reflexões sistemáticas sobre os limites conceituais de "barroco" que, em última instância, tentam resgatar a funcionalidade do conceito, seja para análises específicas sobre arquitetura colonial mineira ou para a reavaliação dos princípios essenciais de um espírito barroco que teria dominado o mundo

³¹ PELEGRIN, Benito. Visages, virages, rivages du baroque. Apud: GRAMMONT, Guiomar de. O Conceito de Barroco: um jogo de espelhos? In: *Revista do IFAC*, n. 2. Ouro Preto, dez. 1995, p. 94.

³² Faço aqui referência à exposição *Brasil Barroco: entre o céu e a terra*, promovida no Petit Palais de Paris entre Novembro de 1999 e Fevereiro do ano seguinte, como parte das festividades oficiais pelos 500 anos de descobrimento do Brasil.

³³ Aqui me refiro ao *slogan* "Do barroco ao profano" adotado pela Secretaria de Turismo de Mariana para rotular e promover o carnaval de 2015 do município.

³⁴ Faço aqui referência a declarações do pintor e pesquisador José Efigênio Pinto Coelho, responsável por atribuições altamente duvidosas a obras do Aleijadinho, onde confessa em entrevista à Revista de História da Biblioteca Nacional que "o meu Deus tem cara de barroco mineiro". Ver: REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: SABIN (Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional. Ano 5, nr. 51, Dezembro de 2009, p. 18

³⁵ HANSEM, João Adolfo. *Sobre alguns usos de "barroco"*. São Paulo: DLCV - FFLCH - USP, s/d; p. 18.

³⁶ A respeito das críticas de Myriam Ribeiro ao uso generalizado de "barroco" sobre a arquitetura colonial mineira e que, segundo a autora, tem erroneamente ofuscado a presença das soluções maneiristas e rocós produzidas na capitania, ver: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. Reavaliação do barroco mineiro. In: MENDES, Nancy Maria. *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 127-130.

³⁷ Nos dois estudos do autor que nos foram fruto de apreciação, *O Barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*, publicado em 2010 pela editora da UFBA, e *Teoria do Barroco*, publicado pela mesma editora dois anos mais tarde e onde Baeta se debruça com muita propriedade sobre os aspectos teóricos que pavimentaram a construção do conceito ao longo do século XX, o autor parece apontar para uma mesma proposta sobre o conceito e que, não por acaso, já se apresenta na orelha do segundo livro citado, qual seja, a de promover uma investigação que alcance um recorte teórico seguro sobre o conceito de Barroco. Apesar de continuar investindo na ideia de um "espírito barroco" que teria caracterizado o mundo ocidental durante os séculos XVII e XVIII, o autor deixa claro a necessidade de uma revisão crítica dos usos correntes do conceito que, nos moldes como se apresentam atualmente, não oferecem sustentação a qualquer construção teórica pretensamente coerente e viável de "barroco", para a análise das manifestações artísticas em questão, no caso do autor especialmente arquitetura e a conformação urbana do chamado período barroco.

ocidental por cerca de dois séculos. De qualquer modo, o que nos parece certo é que "barroco" adentra no século XXI fadado a trilhar a mesma estrada sinuosa que o conduziu pelo debate sobre as artes e a cultura ocidental ao longo de todo o século passado, e cujo destino final é tão incerto quanto instigante aos que se aventuram no tema.