

O barroco e seu diálogo com a contemporaneidade

Cid Ottoni Bylaardt¹¹¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Sem se prender aos enunciados que nossa cultura proferiu sobre o Barroco, seu estilo, sua estética, seus traços históricos, sua relação com a sociedade colonial, no caso brasileiro, este texto pretende relacionar o caráter inquietante e inabitual dessa tendência dos seiscentos e setecentos aos movimentos da arte contemporânea. Talvez o barroco seja realmente desorganizado, exibicionista, irregular, ridículo, conforme o estigmatizou a codificação do bom-gosto, mas certamente seu caráter sedutor provém dessa estética do exagero e do desperdício, dessa linguagem que se compraz no suplemento, na demasia, no escamoteamento do objetivo, em detrimento da palavra comunicativa, econômica, austera. O diálogo da arte contemporânea com o barroco tem a ver com a ideia de vertigem, de desmesura, de *trompe l'oeil*, que faz das manifestações artísticas atuais, em grande parte, algo fora dos programas, dos projetos, das metanarrativas da metafísica ocidental. É nesse sentido que falamos de um olhar barroco, uma escuta barroca, um pensar barroco, um sentir barroco, afinal.

Palavras-chave

Barroco. Vertigem. Desmesura. Arte contemporânea.

¹¹¹ Professor Associado II da UFC e bolsista de produtividade N2 do CNPq.

Introdução

Para falar em dobras e desdobras, faremos de início uma conexão transatlântica com o Prelúdio da Suíte para Violoncelo no. 2 de Bach. É uma peça relativamente curta, para instrumento solo. Recomendo as interpretações de Pablo Casals, Rostropovich e Yo-Yo Ma, embora haja outras bastante interessantes, todas com uma dicção e personalidade próprias. Peço que façamos nossa escolha e que a escutemos com a máxima atenção e profundidade em suas dobras e desdobras, seu silêncio inquieto, sua paz destrocada. Penso que todo este texto será de alguma forma guiado pelas curvas desta peça.

No Prelúdio da Suíte de Bach, o texto percorre um caminho sinuoso a partir de um acorde arpejado ascendente em ré menor. O motivo é bastante simples e a genialidade do autor desdobra-o em modulações, espelhamentos, inversões, dobrando desdobras em caminhos que não podem estabelecer uma direção segura, que não sabem aonde poderão desembocar, em entrelaces surpreendentes, cortes inesperados, retomadas esperançosas e ao mesmo tempo desesperadas. Sem conseguir retomar um caminho seguro, a melodia é suspensa no ar, próxima ao que se supõe se o final, de repente, como se a linha melódica estancasse sem saber mais aonde ir, talvez pensando na próxima dobra, aí ele redobra em sussurro, parece a voz hesitante que vai terminar a peça, numa seção triste, reflexiva, arrependida, indefinível. Um neoclássico não faria isso, aliás o neoclássico ignorou a existência de Bach, quem o redescobriu foi o romântico, o Mendelssohn, quase oitenta anos depois da morte do gênio de Eisenach, com a apresentação inédita da *Paixão segundo São Mateus*. É difícil escutar essa peça sem se emocionar, e isso para mim não tem nada a ver com religião, com cristianismo, coisas estranhas a este texto, mas tem a ver com beleza profunda, barroca, música vertiginosa, dobras ao infinito.

Então, como caracterizar este Prelúdio de Bach, para inserí-lo no seu "estilo de época", o Barroco? Neste estudo sobre as (des)dobras barrocas, pretendemos evitar ao máximo os enunciados que nossa cultura proferiu sobre o estilo, sua estética, seus traços históricos, sua relação com a sociedade colonial, no caso brasileiro. Esses discursos parecem ser necessários às abordagens acadêmicas, fornecem-lhes suporte "científico", o famigerado rigor científico que tanto prezamos em nossos estudos e pesquisas. Não obstante, eles são insuficientes, às vezes empobrecem mais do que esclarecem, e em alguns momentos são dispensáveis, como agora. Para Heidegger (2004), esse homem

pouco compreendido por razões externas ao seu pensamento filosófico, esse ser que produziu uma das mais belas reflexões sobre a obra de arte, quanto mais ela, a obra, for deixada a si mesma, em sua solidão, quanto menor for a interferência da cultura em sua determinação e caracterização, mais ela sobressai como choque, como inquietação, como inabitual.

O prelúdio que ouvimos provoca essa inquietação, esse incômodo, e paradoxalmente repousa em um berço de serenidade, de silêncio. Os sons produzidos, em sua sequência errante, em suas modulações, em seu caráter hesitante, em sua dificuldade de encontrar um final, digamos, convincente, provoca sensações no ouvinte, sem a necessidade de se descrever tecnicamente os procedimentos de criação. Já se ouviu de músicos, bem como de apreciadores, declarações de que levaram vinte, trinta anos tocando ou ouvindo certa música até entendê-la. Mal sabem eles que jamais a entenderam ou entenderão, simplesmente porque não são da ordem da compreensão. Não se pode decifrar o mistério, pode-se apenas escutá-lo.

Talvez se possa então falar de um certo espírito barroco, de uma certa alma ou verdade que independe de teorias estéticas e de inserção em cronologias. Escolhi a música como exemplo inicial porque seu prescindir de palavras não a dirige diretamente para a compreensão. Assim, pode-se também falar num barroco, por exemplo, dos quartetos de cordas de Schubert e de Beethoven, ou, mais adiante, em Wagner e Debussy, e ainda mais, John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio.

Repito aqui algumas palavras de Deleuze em seu livro *A dobra - Leibniz e o Barroco* (1991, p. 13):

O barroco não remete a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as dobras da matéria e as dobras na alma.

Deleuze nos lembra que Leibniz percebe uma comunicação entre os dois andares, como dois labirintos que fazem corresponder as dobras e redobras de matéria e alma. Deleuze não trata o barroco como um conjunto de traços vistos sob uma perspectiva diacrônica, linear; ao contrário, trata-o como múltiplos eventos, dobras e

redobras de olhares, escutas, sensações. E reúne Leibniz, Mallarmé, Paul Klee e outros em suas dobras.

A conexão transatlântica brasileira não é menos complicada. A crítica brasileira também apresenta múltiplas faces em sua apreciação sobre o barroco, na maioria das vezes em considerações de ordem historiográfica ou de inserção social. Toda essa confusão serve, no mínimo, para manter o espírito barroco como chama inextinguível, cujos ecos ressoam em suas dobras infinitas.

Ao final do século XIX, Sílvio Romero via no Padre Antônio Vieira “o gênio português com toda a sua arrogância na ação e vacuidade nas idéias”, e em Gregório de Matos “a mais perfeita encarnação do espírito brasileiro, com sua facécia fácil e pronta, seu despreendimento de fórmulas”, que, se não é capaz de produzir novas doutrinas, está “apto para desconfiar das pretensões do pedantismo europeu” (1980, p. 365).

Meio século mais tarde, Afrânio Coutinho diz que o Barroco, que para os portugueses era sinal de decadência (influência espanhola que eles queriam afastar), “coadunava-se à maravilha com o espírito nativista da civilização nascente”, daí “a profunda marca desse estilo na consciência brasileira de todos os tempos” (p. LXI).

Aproximadamente na mesma época, Antonio Cândido rejeita nosso barroco como sistema literário, ainda que afirme admirar suas manifestações pontuais; não obstante, ainda vê num poeta como Gregório de Matos “o grande irregular sem ressonância nem influência” (2006, p. 86), com uma obra igualmente irregular, “valendo por uma minoria de versos” (1968, p. 71).

Haroldo de Campos acusa Antonio Cândido de sequestro do barroco e de má-vontade em relação a ele no Brasil. Para Campos, a “perspectiva histórica” de Cândido “foi enunciada a partir de uma visão substancialista da evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional” (1989, p. 12). Em outras palavras, a perspectiva candidiana é logocêntrica, inspira-se em um modelo europeu que segundo ele nos cabe imitar, o que fazemos precariamente. Segundo o poeta de *Crisantempo*, nosso barroco é a “não-infância” (considerando que *infans* é o que não fala); assim, ele nasceu adulto, “falando um código universal extremamente elaborado” (2006, p. 239). Nosso barroco literário é, para ele, malandro, carnavalesco, antropófago.

Haroldo de Campos e outros críticos mais recentes parecem ter superado questões puramente diacrônicas, centrando seus esforços na visão do barroco como força perturbadora da modernidade e sua ressonância na contemporaneidade. Entre eles, Ferreira Gullar, Paulo Leminski, Augusto de Campos, Affonso Ávila.

Pensando no diálogo anunciado, em sua presença na arte brasileira das últimas décadas, percebe-se seu avivamento nas curvas sinuosas e sensuais de Oscar Niemeyer, na morte e vida barroca dos severinos de João Cabral, com sua faca só lâmina que nos permite evocar “una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces” do seiscentista Baltasar Gracián, segundo Ávila (1971, p. 90), nos sertões sem fim de Guimarães Rosa, na sensibilidade barroca dos jograis iluminados de Gilberto Gil, na “Triste Bahia” carnavalesca de Caetano Veloso, nos jogos fonéticos e metalinguísticos de Chico Buarque, nas bandeirinhas multicoloridas de Alfredo Volpi, nos limites insuspeitos entre insanidade e arte de Arthur Bispo do Rosário.

É impossível enumerar as manifestações de arte no Brasil em que se pode sentir a alma barroca e suas dobras; poderíamos citar, citar, citar autores, obras, numa lista infinita como os caminhos de dobras, desdobras e redobras do barroco, que sempre aparecerá na próxima curva, na próxima dobra, outro artista, outra surpresa, outra linguagem que o espírito barroco sustenta.

Talvez o barroco seja realmente desorganizado, exibicionista, irregular, ridículo, conforme o estigmatizou a codificação do bom-gosto, mas certamente seu caráter sedutor provém dessa estética da “superabundância e do desperdício”, segundo Severo Sarduy, dessa linguagem que se compraz no suplemento, na demasia, no escamoteamento do objetivo, em detrimento da palavra comunicativa, econômica, austera. Pode-se pensar também que o diálogo da literatura contemporânea com o barroco tem a ver com essa ideia de vertigem, de desmesura, de *trompe l’oeil*, que faz das manifestações literárias atuais, em grande parte, algo fora dos programas, dos projetos, das metanarrativas da metafísica ocidental. É nesse sentido que falamos de um olhar barroco, uma escuta barroca, um pensar barroco, um sentir barroco, afinal.

Pensando nisso, trouxemos algumas peças de ver, ouvir e sentir, que se juntam ao prelúdio de Bach que escutamos no início. As obras vão desfilar por aí, sem comentários, sem indicação de autor ou referência, deixadas em sua solidão compartilhada, para sentirmos o inabitual, a inquietação. Recomendo escutar mais uma vez, talvez como música de entrelace, o prelúdio para violoncelo de Bach apresentado no início deste estudo. Recomendo ainda um passeio pelas obras de arte visual de Arthur Bispo do Rosário e de Alfredo Volpi, que se disponibilizam abundantemente na internet e que não puderam figurar aqui por questões de direitos autorais e de resolução.

a verdade

| | | | |
|--------------|---------|----|------------|
| a | verdade | é | o |
| delírio | | | báquico: |
| nela | nenhum | | elo |
| escapa | à | | embriaguez |
| e | como | | cada |
| um | | | deles |
| ao | | | se- |
| parar-se | | | i- |
| mediatamente | já | se | dis- |
| solve | | | |
| ela | | | é |
| igualmente | | | a |
| paz | | | |
| translúcida | | | e |
| singela | | | |

dedalus

está inscrito na testa de uli-
sses: o percurso de três li-
ndes de rua três li-
mites de bairros três li-
nhas de tráfego transverso três li-
stras de ilhas ilhadas três li-
vros perversos por si mesmos li-
nha por linha escritos e li-
dos o circunscrito do olho ao umbigo
transcurso dos pés ao postigo
rastros de repressivo cinto
que o sabão de bloom não apaga
sabido ressaibo de sereia ou não afago
de penélope neste périplo ou labirinto

I

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua do estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.
Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

Que este amor só me faça descontente
E farta de fadigas. E de fragilidades tantas
Eu me faça pequena. E diminuta e tenra
Como só soem ser aranhas e formigas.

Que este amor só me veja de partida.

Sussurros clandestinos acusam a aproximação de peregrinos. O senhor vai assim toda a vida e termina a vida por aí. Muito me admira mas admitir pouco, cada localidade ponha-se no seu lugar. Não, esse pensamento recuso, refuto e repilo! Constato crescerem em mim, contra o degas e em prol dessa joça. Sabe de que está falando? Não? Estranho proceder! Nada aqui onde apóies pensar, não é casa da sogra essa falta de estátuas nas tumbas, Sarcófagos nos palácios, epitáfios nos obeliscos, triunfos nos arcos, estirpes nos nomes. Fico feito um sísifo, deixando insatisfeitas as voltas automáticas das hipóteses. Coordenadas em ordem, a própria, entregue à própria sorte. A linha é o menor ponto entre dois caminhos: a bom, meia, a mais ou menos, uma. Este pensar permanente prossegue pesando no presente momento. Artiksewski me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas. Unhas e lentes dum mecanismo de passarinhos operam desde milagres* até metamorfoses*. Omito. Pandorgas da China apreciam os elementos das intempéries. Um dia, a selva desmorona em cima de Mauristadt e a afunda na lama e no calor. Vai em cima. Deu-lhe um golpe no calcanhar, mas como não contra Aquiles, para sofrer como os burros ferrados que escoiceiam as fechaduras como se fossem cascavéis descansando o cotovelo, aí consagrou o resto. Não, esse pensamento, não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso, o olho que emite uma lágrima faz seu ninho nos tornozelos dos crocodilos beira Nilo. Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? Da verdade não sei tamanduá, verdade* trás, quero dizer: não se pensa, olhar lentes supra o sumo do pensar! Dá para ouvir o cúmulo das excelências falarem num búzio contigo, baixinho, que as escalas vão queimar sua última oitava, de tal forma que ao dizer teu nome, silêncio o faz. A cabeça furam de cáries. Um, coco* roído de formigas. Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingam* águas do dilúvio. Penso meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aquimonstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisicos onde aconstrece isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Recomponho-me, aqui — o monstro. Occam está na Pérsia. Quod erat demonstrandum, quid xisgaravix vixit. Eis isso. Isso é bom.

Barroco

Mundo e ego: palcos geminados.

Quero crer que creio
E finjo e creio
Que mundo e ego
Ambos
São teatros
Dísparos
E antípodos.

Absolutos que se refratam/difratam...
Espelhos estilhaçados que não se colam.

Entanto são
Ecos de ecos que se interpenetram
Partículas de ecos ocios, partículas, partículas de ecos plenos que se conectam
Aí cosmos são cagados, cuspidos e escarrados pelo opíparo caos
E o uso do adjetivo está correto

Pois que o caos é um banquete.
Fantasmas de óperas.

Ratos de coxias.

Atos truncados.

Há uma lasca de palco

em cada gota de sangue
em cada punhado de terra

de todo e qualquer poema.

| | |
|----------------------|--------------|
| VOCÊ ABRAÇA | ELA AMASSA |
| VOCÊ BEIJA | ELA CHUPA |
| VOCÊ FAZ AMOR | ELA FODE |
| VOCÊ TEM UM ORGASMO | ELA GOZA |
| VOCÊ ESPERA UM FILHO | ELA EMPRENHA |
| VOCÊ DÁ À LUZ | ELA PARE |

VOCÊ ALCANÇA SÓ METADE DELA
ELA TE PENETRA POR INTEIRO
VOCÊ A ALMA FALSA FORA E ELA
DENTRO DO SEU CORPO VERDADEIRO

Os autores e suas obras, nesta pequena amostra, são, na ordem de apresentação, Haroldo de Campos, com "Hegel poeta", em *Crisantempo* (2004, p. 217); Affonso Ávila, com "dedalus", em *A lógica do erro*, (2002, p. 81); Hilda Hilst, com "Cantares do sem nome e de partida", em *Cantares*, (2004, p. 11); Paulo Leminski, com fragmento de *Catatau* (2012); Wally Salomão, com "Barroco", de *Pescados vivos*, (2004, p. 11); e Arnaldo Antunes, com "ela e você", de *n. d. a.* (2010, p. 16). O excesso que há devora

o pouco que se mostra, mas ora se mostra o pouco, uma amostra, amostra pouca, é verdade, mas que deixa em cada obra uma dobra, em cada dobra uma redobra que se desdobra pulverizando o agora. E nisso está sua verdade: a amostra não tem a verdade do excesso, apenas sua paz de translúcida opacidade, em que cada elo, embora, ao se dobrar e desdobrar, imediatamente se dissolve em permanente adivinhação, em seu cobre-desencobre, deslindando a descoberta. Talvez o barroco seja algo assim.

Referências

ANTUNES, Arnaldo. **n. d. a.** São Paulo, Iluminuras, 2010.

ÁVILA, Affonso. **A lógica do erro.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e suas projeções no mundo barroco.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Haroldo. **Crisantempo.** No espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Antonio, e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** (Dir. A.Coutinho) V. 1. Rio de Janeiro-RJ: José Olympio; Niterói-RJ: EDUFF, 3a. ed., 1986.

DELEUZE, Gilles. **A dobra - Leibniz e o Barroco.** Trad. Luiz Orlandi: Campinas, SP: Papyrus, 1991.

HILST, Hilda. **Cantares.** São Paulo : Globo, 2004. (Obras reunidas de Hilda Hilst)

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

SALOMÃO, Wally. **Pescados vivos.** Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2004.

THE BAROQUE AND ITS DIALOGUE WITH CONTEMPORARY ART

Abstract

Without being restricted to the concepts that our culture created about the baroque, its style, its aesthetic, its historic traces, its relation with colonial society, in Brazil, this text intends to associate the unquiet and unusual character of that XVth and XVIth century trends to the movements of contemporary art. Maybe the baroque is actually disorganized, exhibitionist, irregular, ridiculous, as the codification of good taste has stigmatized it, but certainly its seducible character comes from that aesthetics of exaggeration and waste, from that language that pleases itself in the supplement, in the excesses, in the concealment of objectives, to the detriment of the communicative, economic, austere word. The dialogue of contemporary art with the baroque is related to the idea of vertigo, excess, *trompe l'oeil*, that makes from current art manifestations something out of programmes, projects, occidental metaphysics' narratives. In this sense we may talk about a baroque look, listening, thinking, feeling after all.

Keywords

Baroque. Vertigo. Excess. Contemporary art.

Recebido em: 31/10/2017

Aprovado em: 26/04/2018