



**ESTÉTICA E HISTÓRIA:  
O BARROCO EM QUESTÃO**

# VERSÕES DO BARROCO: MODERNO E PÓS-MODERNO

Walter Moser"

Tradução: Maria José Faria R. Coracini

RESUMO. *Observa-se hoje um interesse acirrado ou mesmo generalizado pelo Barroco. De fato, no século XX, muitas tradições nacionais reavaliaram o lugar do Barroco em sua história cultural.*

*Este artigo sustenta que não se trata de um retomo histórico, ou até mesmo nostálgico ao Barroco, porém o retomo do Barroco em um contexto histórico particular. Este retomo inscreve-se no contexto de uma crise da modernidade. Mais precisamente, propõe-se aqui a hipótese que se trata ao mesmo tempo de uma retomada da melancolia moderna e da despedida da utopia moderna.*

## O INTERESSE ATUAL PELO BARROCO

Sem dúvida alguma, o Barroco se tomou um assunto *in* que conseguiu atrair o interesse da classe intelectual e mais culta. Pelo menos na França, já que o *Magazine littéraire* acaba de dedicar o encarte de seu número 300 à idade barroca.<sup>1</sup> Se considerarmos a ampla difusão do *Magazine littéraire* e, conseqüentemente, a grande exposição de que goza o assunto que é colocado em destaque pela escolha do encarte, pode-se dizer que a questão do Barroco conheceu, assim, uma verdadeira consagração.<sup>2</sup> Notemos, pois, que ela se tomou na França uma preocupação intelectual e cultural maior.

Ora, é preciso observar que não se trata de uma criação *ex nihilo*, de um balão que subiria ao céu cultural e que não viria de parte alguma. Muito pelo contrário, o terreno para tal interesse foi preparado por um longo trabalho de pesquisa histórica por parte dos especialistas do Barroco como Jean Rousset, Victor L. Tapié, depois, na geração seguinte, Claude-Gilbert Dubois, Gisèle Mathieu-Castellani, dentre outros. A existência de uma revista especializada

Walter Moser é Professor do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Montréal, Canadá.

Sociedade e Estado, vol. VIII, n<sup>o</sup> 1 e 2/1994.

sobre o Barroco<sup>1</sup> fala alto também sobre a importância do Barroco como objeto de pesquisa. E preciso ainda mencionar os autores que se ocuparam recentemente do Barroco de um modo mais especulativo: Christine Buci- Glucksmann, Guy Scarpetta, Gilles Deleuze.

Mas o debate recente e atual sobre o Barroco está longe de ser um fenômeno especificamente francês ou francófono. Ele tem, já há algum tempo, uma dimensão solidamente internacional. Se recuarmos até o início deste século, descobriremos que, antes mesmo da Primeira Guerra Mundial, o interesse pelo Barroco conheceu um primeiro apogeu nos trabalhos de Heinrich Wölfflin que se mantiveram como referências obrigatórias até nossos dias.<sup>4</sup> No decorrer dos anos 1920, os estudos sobre o Barroco desfrutaram de um reflorescimento de interesse sem precedentes. Alguns explicam este fenômeno por um parentesco com o Expressionismo.<sup>5</sup> Seja como for, pesquisadores tão importantes quanto Walter Benjamin e Benedetto Croce<sup>6</sup> elaboraram durante este período obras-chave para nosso conhecimento do Barroco, o primeiro com uma atitude muito mais compreensiva e positiva para com seu objeto comum do que o segundo que o condenou categoricamente.

Um outro grande nome que se inscreve nos anais da *Barockforschung*, antes da Segunda Guerra Mundial, é o de Eugenio D'Ors. Mas, é sobretudo depois desta guerra, já nos anos 1950, com Rousset e Tapié na França, depois durante os anos 1960 e 1970, que o Barroco se torna um objeto privilegiado de pesquisas históricas e culturais. O interesse pelo Barroco começa a mostrar uma bifurcação importante: de um lado, estão os historiadores, aqueles que fazem do Barroco um objeto histórico-filológico,<sup>7</sup> de outro, encontra-se uma abordagem mais especulativa, até mesmo teórica, sendo Walter Benjamin o nome que faz a ponte entre as duas orientações.

Seria, entretanto, errado apenas reconhecer no fenômeno esboçado aqui um esforço de análise, de enquete histórica, de interpretação e de especulação que só diria respeito a um grupo de especialistas acadêmicos bem como a seus leitores. É comum falar-se hoje também de um imaginário e de uma sensibilidade barroca, de um gosto que, em muitos campos da produção cultural, tenderia para o Barroco ou, pelo menos, seria atraído por traços que identificaríamos como Barrocos. Este gosto se instalou também ao nível de produção artística e mais genericamente cultural: cinema, pintura, literatura, mas também arquitetura, alta costura, *design*<sup>8</sup> Qualificamos assim, esse fenômeno de neobarroco, classificando-o entre as modas neo de que falou Henri Lefebvre.<sup>9</sup> Mas, o fenômeno, investigado há vários decênios e recuperado em diferentes campos de produção, poderia ter ultrapassado as dimensões de um simples efeito de moda. Omar Calabrese confirmou esta suspeita concedendo ao fenômeno, já em 1987, as dimensões de uma "época neobarroca".<sup>10</sup>

Se é preciso convencer seja lá quem for da importância do fenômeno, temos necessariamente que nos referir à América Latina onde a questão do Barroco se manteve com uma continuidade e insistência notáveis. A ponto de nos perguntarmos se o prefixo neo, pressupondo um período de desaparecimento ou

pelo menos de inatividade, se aplica realmente. Apesar das diferenças nacionais de tratamento do Barroco e apesar da divergência nas abordagens, constata-se que vários autores importantes são unânimes em afirmar uma certa identidade barroca da cultura latino-americana, dentre os quais é preciso mencionar os nomes de José Lezama Lima, Severo Sarduy, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Haroldo de Campos. Aqui decidi limitar-me ao fenômeno neobarroco europeu. Apenas lançaria como hipótese a idéia de que a alternativa entre um Barroco moderno e um Barroco pós-moderno habita também este nosso debate. Isto, na medida em que se trata de explicar como um paradigma, que foi inicialmente transportado para este continente como que fazendo parte de uma cultura imperial, e portanto colonialista, pôde sobreviver e ganhar novas feições por ocasião do período liberal e progressista das lutas de independência nacionais do século XIX, e acabou por ser incorporado, no século XX, aos fenômenos culturais americanos por excelência.<sup>1</sup>

#### VERSÕES MODERNA E PÓS-MODERNA

Pessoalmente, estou longe de ter cercado todo o fenômeno chamado "retorno do Barroco" cujo contorno acabo de traçar rapidamente. Meu conhecimento detalhado da documentação evocada aqui é ainda lacunar. Creio, entretanto, poder me apoiar num conhecimento suficiente para alicerçar a hipótese seguinte: na conceitualização do Barroco no século XX há duas versões que deveríamos distinguir e que produziram resultados e efeitos profundamente diferentes. Falarei, portanto, de uma versão moderna e de uma versão pós-moderna do Barroco, situando esta distinção prioritariamente ao nível do discurso sobre o barroco, e menos na das produções neobarrocas hoje. Esta hipótese apresenta a dificuldade de nos obrigar a entrar no debate sobre modernidade/pós-modernidade que é uma vasta problemática em si mesma. Seria, talvez, mais prudente não impor duas problemáticas de tão grande envergadura (o retorno do Barroco e o debate moderno/pós-moderno). Certos autores optaram, de fato, por essa dissociação, e isso por razões diversas:

- 1) Omar Calabrese está muito insatisfeito com o debate sobre a pós-modernidade; ele acha que o termo pós-moderno está carregado de tantas imprecisões que seria melhor evitá-lo. O que ele propõe, então, é que se substitua o termo neobarroco. Implicitamente, ele admite, apesar de tudo, que pelo segundo termo pode resumir melhor o que o primeiro não conseguiu cercar. Mas, tratar-se-ia, grosso modo, dos mesmos fenômenos histórico-culturais que, por razões terminológicas, ele prefere tratar sob um outro nome.<sup>12 2 3</sup>
- 2) Guy Scarpetta manifesta, por sua vez, uma certa desconfiança em relação ao termo pós-moderno, desconfiança que deve ter se cristalizado entre a

publicação de *L'Impureté* em 1985 e de *L'Artifice* em 1988, já que é apenas em 1988 que ele começa a tomar distância em relação ao debate centrado no termo pós-moderno, e a atacar a pós-modernidade. A partir de então, ele considera esse termo muito impreciso e designando um número cada vez maior de fenômenos culturais fáceis e indiferenciados demais.<sup>13</sup> Em seu lugar, ele propõe o termo **artifício** para discernir um conjunto de fenômenos culturais contemporâneos que inclui, entre outras coisas e, ousaria eu dizer, em seu centro, o retorno do Barroco.

Contrariamente a Calabrese e a Scarpetta, eu desejo manter a problemática do moderno e do pós-moderno e tentar conjugá-la com o interesse contemporâneo pelo Barroco. É que estou persuadido de que nós não podemos nem devemos nos subtrair ao trabalho intelectual que é identificado — de uma maneira múltipla e, portanto, relativamente vaga, é verdade — pelo par terminológico modemo/pós-modemo.

Este trabalho constitui uma das tarefas maiores que nos incumbe por menos que queiramos aceitar o desafio de pensar nossa própria situação histórica e as transformações culturais que vivemos. Parece-me que a questão do retorno do Barroco deve ser lida e compreendida no interior desta vasta problemática do nosso tempo. Mas, contrariamente ao que afirmei num trabalho escrito em 1991,<sup>14</sup> a categoria do pós-moderno não pode simplesmente incluir o fenômeno do neobarroco como uma de suas manifestações. Parece-me hoje que lidamos com um estado de coisas mais complexo, estado esse de que minha dupla hipótese de trabalho deveria dar conta mais adequadamente.

Enfrentemos, pois, a dificuldade auto-infligida, isto é, a complexidade da questão. É com Walter Benjamin, a partir de sua obra sobre a origem do drama Barroco que data de 1928<sup>15</sup> e que só conheceu uma recepção ativa e produtiva a partir dos anos 1970,<sup>16</sup> que encontramos uma leitura do Barroco inscrita num paradigma da modernidade. Mais recentemente, foi Christine Buci-Glucksmann<sup>17</sup> quem se engajou na trilha desta leitura e a explicitou e desenvolveu na medida em que ela aproximou da modernidade baudclairiana aquilo que ela denominou a razão barroca, bem como da figura da alegoria que a ela está intrinsecamente «sociada, por volta dos séculos XIX e XX tal como se encontra já esboçada em Benjamin.

O outro veio da recepção e da reativação do Barroco, que eu diria aqui pós-moderno, pode se apoiar numa documentação mais extensa, na qual figuram numerosos autores, mesmo aqueles que rejeitam ativamente a etiqueta "pós-moderno" ou não se interessam por ela: Calabrese, Scarpetta, Deleuze.<sup>18</sup>

Um problema desta dupla hipótese, e não o menor, consiste no fato de que os dois termos da oposição modemo/pós-modemo não remetem ao mesmo paradigma da modernidade. Em outras palavras, o "moderno" na palavra pós-moderno não faz eco à modernidade à qual se refere o termo "moderno". Foi por prudência que eu falei acima **de um** paradigma da modernidade e não **do** paradigma da modernidade. Tentemos precisar esta dificuldade, na esperança de

clarear os conceitos sobre os quais se apoiará o que segue. É um artigo muito recente do historiador das ciências alemão Wolf Lepenies<sup>19</sup> que me permitirá introduzir, no próprio interior do paradigma moderno, as distinções necessárias. A bipolaridade entre utopia e melancolia que propõe Lepenies poderia de fato ser retomada para designar duas vertentes, ou dois aspectos complementares da modernidade histórica.

A utopia foi vista por muito tempo como "o lado sol" da modernidade, porque ela designa a atitude otimista que encontrou sua expressão na grande narrativa histórica da modernidade tomada oficial, pois foi assumida por instituições, tais como o estado moderno, os movimentos de liberação coletiva, a filosofia da história de Hegel a Marx, o partido comunista, as agências do desenvolvimento, etc. Todas essas instituições falam e agem em nome do progresso humano. Esta modernidade instaura o sujeito humano — individual ou coletivamente — em sujeito histórico que assume seu próprio destino (emancipação) e, conseqüentemente, a responsabilidade de estruturar e de dominar seu meio ambiente (*homo faber*) e de construir, assim, seu próprio futuro. A história é um processo orientado, segundo o qual trata-se de progredir ultrapassando, no presente, as realidades passadas, ao mesmo tempo em que se elabora o projeto de um futuro ainda melhor. É o que se chamava no século XVIII "a caminhada do espírito humano ou da espécie humana". A idéia de progresso, segundo alguns uma forma secularizada da escatologia cristã, está no cerne desta versão otimista da modernidade.

É a esta vertente da modernidade, aqui apenas esboçada, que nos referimos quando, no âmbito do pensamento pós-moderno, falamos do fim da modernidade, ou tentamos conceber uma saída da modernidade que não se dê novamente pela aplicação de métodos modernos: crítica negativa, revolução, *Aufhebung*, *Überwindung*. O neobarroco pós-moderno se inscreve nesta problemática do "fim da modernidade" e participa concretamente do trabalho que consiste em dispensar essa modernidade. Voltarei a este aspecto mais adiante.

Defenderei aqui que a melancolia é o contrapeso da utopia e que ela designa "o lado sombra" e, conseqüentemente, uma versão menos otimista de nossa modernidade. Mas, é importante perceber que, mais do que se opor, ela constitui parte integral como sua face menos conhecida, seu reverso. Foi Benjamin quem nos abriu o caminho para compreender este "outro" paradigma da modernidade, que deveria ser articulado dialeticamente com aquele que nos é mais familiar. Ele tem em comum com a modernidade utópica as teses da secularização e da imanência, isto é, uma certa autonomia do humano vista, entretanto, não como uma independência orgulhosa, mas como um "estar jogado no mundo" que seria a condição humana depois do abandono ou a perda de uma totalidade transcendente. Essa totalidade, entretanto, não se projeta num futuro longínquo, como um projeto a realizar por meio do processo histórico. Ela está situada num passado longínquo do qual a humanidade foi violentamente afastada e cujo luto ela não consegue encerrar. Neste sentido, o

ser humano Barroco é aquele que veio depois, que pertence a uma *Spätzeit*, que já está situado nos materiais de uma tradição histórica. Às voltas com os fragmentos de um passado mítico, sua temporalidade não é aquela de um novo ainda por realizar, mas da finitude e da morte. O sujeito humano se instala numa atitude melancólica que colore tudo o que ele empreende no plano prático e intelectual. Seu modo de representação é essencialmente *alegórico*, o que, em poucas palavras, quer dizer que ele se encontra na imanência de um mundo decaído, fragmentado, arruinado do qual ele quer, entretanto, se desfazer atribuindo arbitrariamente às coisas significações que remetem para além de sua materialidade, mas que significarão sempre a temporalidade do "estar jogado no mundo".

Se dizem com frequência que a modernidade centrada na atitude utópica tem sua origem no Renascimento ocidental, que depois ela pula a época barroca para encontrar sua elaboração explícita e sólida (a idéia de progresso, de emancipação, de domínio cognitivo e técnico sobre o mundo) e sua consagração institucional (a revolução, a educação, o Estado moderno) a partir do século XVIII, aquela que tem em seu centro a atitude melancólica tem a vantagem, para nós, de encontrar na idade barroca seu primeiro e principal lugar histórico.<sup>20</sup> Mais uma vez, é mérito de Benjamin ter-nos mostrado a possibilidade de encontrá-la e recuperá-la no modernismo no fim do século XIX, sobretudo em Baudelaire, e mesmo nas vanguardas históricas do início do século XX. Em particular, os procedimentos estéticos da colagem e da montagem podem ser vistos como a expressão de uma situação histórica definida pela perda de uma totalidade orgânica, da qual não resta mais nada a fazer senão rearticular as ruínas dando-lhes um sentido alegórico.<sup>21</sup>

Na medida em que o início do nosso século coincide com a renovação do interesse pelo Barroco, podemos nos perguntar se esta maneira de ver as coisas não nos permitiria conceder ao Barroco, enquanto forma melancólica da modernidade, uma continuidade muito maior do que a que lhe é dada pela grande narrativa otimista e utópica da modernidade que se viu obrigada a pôr o Barroco entre parênteses, ou simplesmente recalá-lo. Eis porque o fim desta modernidade se articula, entre outras coisas, como um retomo do Barroco acuada.

## RETORNO AO BARROCO E RETORNO DO BARROCO

Quer dizer que devemos precisar a relação com o objeto histórico que é ativado em nosso interesse pelo Barroco. Será que se trata de um movimento de retomo ao Barroco ou de um retorno do Barroco em nosso tempo? Em termos histórico-hermenêuticos: será que adotamos uma atitude historicista ao considerar o Barroco como um objeto longínquo que deve ser conhecido em sua configuração objetiva ou preferimos fazer dele, uma aplicação ao nosso presente histórico? No primeiro caso, podemos nos sentir animados pelo desejo

nostálgico de nos reportarmos a uma época passada; como esse desejo se inscreve contra a corrente na modernidade utópica, essa atitude é rejeitada como regressiva para não dizer reacionária pelos partidários dessa modernidade. No segundo caso, somos movidos de preferência por um desejo de reapropriação que transpõe e traduz o objeto histórico nos dados de nossa própria situação. Scarpetta perpassa a questão de maneira um pouco peremptória:

*Mais do que o retomo ao Barroco, é preciso dizer: retomo do Barroco (o que é radicalmente diferente). Em outras palavras, não se trata de retroceder, numa perspectiva arqueológica, nostálgica, — é o próprio Barroco que está de volta (Scarpetta, 1988, 22).*

Parece-me que as duas atitudes não são tão facilmente dissociáveis uma da outra, sobretudo não de maneira prescritiva como o faz Scarpetta aqui. Não se trata, na verdade, de uma alternativa, mas, talvez, de uma predominância de uma sobre a outra, que, entretanto, nunca elimina seu reverso. A questão central para Scarpetta está clara e explícita, na medida em que, para ele, se trata, finalmente, de acabar com uma certa modernidade:<sup>22</sup>

*Eu diria que se o Barroco, hoje, está retomando, é precisamente na medida em que nós começamos a sair do século XIX, e das grandes utopias e ideologias das Luzes. (Scarpetta, 1988, 22).*

Aqui, o retomo do Barroco funciona um pouco como o sintoma, senão a prova do fato de que saímos finalmente de uma modernidade que se tornou insustentável.

No entanto, o Barroco não poderia "retornar", se esse movimento não tivesse sido precedido por um certo retomo ao Barroco. Todo trabalho da redescoberta do Barroco pelos historiadores é uma condição para o retorno do Barroco a que assistimos hoje.

A redescoberta histórica do Barroco se efetuou, na maior parte dos casos, no interior de tradições nacionais. E todas as vezes se tratava de descobrir o Barroco sob o peso avassalador de um paradigma nacional dominante. Em cada caso o Barroco se achava, pois, preso numa dicotomia de que ele representava o pólo fraco e reprimido por razões que variam de história nacional para história nacional. Lembremos apenas os exemplos mais evidentes: Rousset descobre o Barroco na França sob o domínio do clássico; Benjamin libera o Barroco na Alemanha do peso da tradição romântica; e Haroldo de Campos, no Brasil, põe em evidência e existência do Barroco contra a grande narrativa nacional e moderna da formação da literatura brasileira.<sup>23</sup>

Dois casos nacionais merecem ser mencionados à parte: na Espanha, o Barroco coincide mais ou menos com a época clássica (*el siglo de oro*) e não

sofreu, portanto, na história cultural, repressão nacional por razões evidentes. Na Itália, o Barroco na versão de Wölfflin, se opõe ao Renascimento, mas o termo oposto se mostra como tendo se originado, por evolução negativa, do primeiro termo do qual ele se apresenta, ao mesmo tempo, como um potencial interno e uma fatalidade orgânica.<sup>24</sup> Se a intervenção decisiva de Wölfflin era, portanto, relativamente ambivalente em relação à reabilitação do Barroco italiano, a de Croce é claramente negativa e será necessário esperar a obra de L. Anceschi,<sup>25</sup> crítico de Croce, para assistir a uma redescoberta do Barroco italiano, acompanhada de um interesse de conhecimento favorável a seu objeto.

O Barroco se opõe, portanto, ora a um clássico ao qual uma ideologia nacional gostaria de atribuir valores atemporais e que está frequentemente acoplado à versão otimista da modernidade, ora ao paradigma romântico. A relação entre o Barroco e o romântico pode ser quer de oposição, quer de continuidade e mereceria, assim, um estudo à parte. Mencionemos mais uma vez aqui o caso de Guy Scarpetta que parece ter tantas contas a acertar com a modernidade utópica quanto com um romantismo estereotipado e que faz avançar o paradigma do "artifício" — isto é, de modo amplo, o retorno do Barroco, para liquidar de um só golpe, com os dois termos opostos do Barroco. Já citei sua atitude para com a modernidade utópica tal como a teríamos herdado do século das Luzes através do século XIX;<sup>26</sup> eis aqui sua rejeição ao romantismo:

*O anti-romanlismo*

*As vezes, se se tem da história das formas e dos estilos uma concepção cíclica, define-se o Romantismo como um ressurgimento do Barroco. Isso sempre me pareceu absurdo. Aí também, os paradigmas se opõem, praticamente termo a termo. Do lado do Romantismo: primado da interioridade, da autenticidade expressiva, da psicologia. Do lado do Barroco: afirmação da superfície, do simulacro (ou da astúcia), da estratégia. (Scarpetta, 1988, 23).*

Observemos, de passagem, que Scarpetta utiliza o termo histórico de Romantismo para designar um paradigma abstrato, o que confirma, aliás, sua recusa por toda abordagem histórica. Ele deseja, como ele mesmo diz, se "emancipar" em suma, das visões estritamente historicistas que dominam ainda a maior parte dos discursos sobre a arte. Daí sua opção explícita, face ao Barroco, por um "retorno de" e contra "um retorno a".

No entanto, o interesse de um Scarpetta — tomado como um caso típico que representa a atitude hoje difundida e resumida aqui sob a etiqueta "retorno de" — não poderia estar dissociado do trabalho dos historiadores. Esse trabalho explica até mesmo, numa certa medida, o tratamento de descaso que ele concede aos historiadores qualificados por ele, um pouco globalmente demais e

sem muito discernimento, como historicistas. Um certo retorno histórico à época barroca — que não deve ser confundido com as "atitudes nostálgicas, retrô, reacionárias"<sup>27</sup> — prepara o terreno para um retomo do Barroco eliminando o esquecimento forçado que o havia atingido. Os trabalhos de Rousset ou de Maravall, para mencionar apenas esses dois historiadores do Barroco, ignorados ou ativamente combatidos por aqueles que gostariam de arrancar o Barroco das mãos dos historiadores a fim de reativá-lo aqui e hoje, isto é, tratá-lo de maneira historicamente impertinente, são, pois, necessários ao mesmo tempo para a constituição e para a explicação do fenômeno global que nos interessa.

Por outro lado, a visão rápida sobre a recepção do Barroco no século XX nos terá feito compreender que todo trabalho histórico ("retomo a"), implica e pressupõe sempre um certo "retomo de", uma vez que, segundo as leis hermenêuticas mais rudimentares, o interesse por um objeto de conhecimento se enraiza sempre na realidade histórica do próprio historiador e participa enquanto tal do trabalho da história. Se concedermos a esse enraizamento uma importância prioritária, chegaremos a atitudes extremas em historiografia que consistem em não procurar ler no passado a não ser o presente, em querer, antes de mais nada, se (re)conhecer por meio do objeto histórico.<sup>28</sup> Eis o que explica em parte a atitude ("retomo de") para com o Barroco no contexto da cultura pós-moderna que faz um uso extremamente livre dos materiais do passado, dissociando-os de seu conteúdo histórico.<sup>29</sup>

Mas isso abre uma outra questão muito importante: se a cultura pós-moderna reutiliza indiferentemente todos os materiais do passado, por que ela seleciona e favorece o Barroco enquanto material histórico que atrai mais do que os outros materiais que estão igualmente disponíveis em nosso grande repertório dos produtos culturais do passado? Esta questão traz, de alguma forma pela porta dos fundos, a questão do conteúdo histórico do material Barroco e nosso interesse por esse material em particular. Ela nos impõe a tarefa — rejeitada por Scarpetta, discutida por Benjamin — de refletir sobre uma possível semelhança, ou analogia estrutural, de época para época.

Benjamin via com maus olhos que seus contemporâneos fizessem projeções diretas demais, a partir de sua própria experiência histórica, sobre a época barroca, que eles estabelecessem parentescos e semelhanças rápidas e fáceis demais, por exemplo, entre Expressionismo e Barroco. Mas, ele não recusava explorar tais parentescos, com a condição de que isso estivesse na base de um trabalho histórico.<sup>30</sup> Seu método devia combinar o trabalho histórico e filológico com o trabalho crítico e filosófico, representando, o primeiro, o movimento em direção ao passado (retorno a), o segundo, a referência ao presente (retorno de). Exatamente onde Benjamin postulava uma mediação dialética entre as duas dimensões da pesquisa histórico-crítica, uma dissociação dos dois aspectos em obras separadas e até mesmo um debate antagônico entre as duas orientações marca hoje nosso interesse cognitivo e cultural pelo Barroco. A menos que as reconhecamos como consecutivas no tempo: teriam inicialmente existido as

pesquisas mais exclusivamente históricas, seguidas nos anos 1980 por trabalhos e por todo um movimento que afirma unilateralmente o "retomo do Barroco".

Aí talvez esteja a especificidade de nossa época em sua relação com o Barroco: jamais, parece-me, se foi tão longe na afirmação unilateral do retomo do Barroco. Essa tendência é, evidentemente, favorecida senão mediatizada pelas diferentes abordagens tipológicas. Elas consistem em identificar um certo número de traços formais ou estilísticos como constituindo um paradigma Barroco cuja emergência se pode observar em diferentes momentos históricos e em diferentes contextos dos quais se faz, então, até certo ponto, abstração.<sup>31</sup> Esta abordagem pode, na origem, estar em Wölfflin, mas ela se acha, mais ou menos elaborada, em vários autores influentes, tais com Eugenio D'Ors ou Severo Sarduy. É inútil dizer que tal abordagem é altamente problemática do ponto de vista historiográfico.<sup>32</sup> Mas, talvez esteja aí justamente a questão central: arrancar o Barroco à história, ou melhor a uma certa historiografia, liberá-lo da inscrição numa lógica, senão numa ideologia da evolução nacional (incluída na grande narrativa da modernidade utópica) a fim de tomá-lo disponível como material para o trabalho histórico de nossa contemporaneidade. Parece-me que aí está uma das questões mais cruciais deste interesse pelo Barroco. Podemos, assim, identificar o ponto de conversão em que sua impertinência historiográfica se transforma numa condição para um trabalho historicamente positivo. Consideremos mais particularmente alguns aspectos desse retorno do Barroco:

- 1) As leituras e apreciações de obras barrocas com um forte cunho de seleção e apropriação.

Buscamos, nas obras barrocas, uma experiência estética ligada a nossas próprias preocupações estéticas e, num trabalho de análise e de interpretação, aplicamo-las à nossa própria situação. Tomo novamente o exemplo de Guy Scarpetta que, por um lado, faz de Gracián o campeão dos autores barrocos (talvez justamente por causa de seu elogio ao artifício que Scarpetta erigiu em termo-título de sua última obra), e, por outro lado, privilegiou o Barroco alemão tardio por causa de sua predileção pelo paroxismo estético. Esta seleção do campo de objeto e de experiência permitiu-lhe, aliás, fazer a ponte entre o trabalho conceitual barroco e as questões conceituais que, eu diria, pós-modernas: a desconstrução das dicotomias fundadoras tais como ornamento vs. estrutura em arquitetura.<sup>33</sup> A observação das formas barrocas "flamboyantes" lhe permitiu também reconhecer aí o trabalho artístico em segundo grau<sup>34</sup> ao qual ele atribuiu uma grande importância nas produções artísticas contemporâneas.

## 2) A conceitualização a-histórica do Barroco.

Na alternativa entre uma abordagem histórica ou tipológica, damos claramente preferência à segunda. Isso permite construir um paradigma barroco baseado seja em traços formais ou estilísticos, seja em conceitos abstratos, mas, nos dois casos, este paradigma é trans-histórico. A noção de Barroco goza, assim, da maior liberdade de aplicação. Pode-se encontrar Barroco nos gregos antigos, na época romana (já Wölfflin concebeu seu projeto), nos índios americanos, na produção artística do século XX europeu, etc. Tal conceitualização permite, conseqüentemente, o reagrupamento numa imaginária família barroca” de pensadores e de artistas que a historiografia separou e classificou em categorias heterogêneas. Assim, encontra-se em Deleuze, por exemplo, numa só página” Uccello, Mallarmé, Michaux e Boulez reagrupados sob a identidade barroca. Scarpetta, por sua vez, reconhece em Gracián, Tiepolo, Rubens vestígios barrocos tanto quanto em Picasso, Danilo Kis, Eisenstein, Welles, Bunuel.

## 3) A invenção do Barroco

O cúmulo da impertinência histórica e historiográfica consiste, então, em afirmar que nós, no século XX, temos que aprender a "entrar no Barroco"<sup>37</sup>. Ou conceber o projeto e reinventar o Barroco. Deleuze chega até a postular que, nos anos 1980 do século XX, nós devemos inventar o Barroco, ou pelo menos inventar um conceito operatório que nos permita pensá-lo e conhecê-lo.<sup>38</sup> Este gesto de escárnio para com os historiógrafos dentre os especialistas do Barroco chega a ser provocante no sentido de que desdenha a sua ciência e se envolve num trabalho de reconceitualização que lhe permite redefinir de cabo a rabo sua relação com o objeto Barroco. Este gesto desenvolto tem também seu lado positivo, ou pelo menos interessante: na medida em que ele apresenta, sem desvios, o objeto histórico como uma invenção do historiador, ele põe a descoberto certas implicações da historiografia. Sua provocação comporta a revelação de que as épocas, as correntes, as tendências históricas são sempre construções a *posteriori*<sup>39</sup> e decorrem amplamente dos interesses da época e das instituições nas quais vivem os historiadores. Essa atitude acaba por ter um efeito abrasivo na medida em que revela questões epistemológicas importantes do conhecimento historiográfico.

## 4) A reciclagem dos materiais barrocos

Esta atitude descontraída tem ainda uma outra consequência interessante: ela toma os objetos, estilos e formas barrocas disponíveis para uma reutilização. Ela libera o artista e mais geralmente o produtor cultural da obrigação de

considerá-los como objetos históricos e classificados nos museus. Em outras palavras, ela abole a distinção entre "fazer menção" e "fazer uso" em relação ao objeto Barroco, o que permite ao artista ou ao autor de nosso tempo, além de considerar o objeto Barroco como um objeto de conhecimento que pertence a uma época distante no tempo e tratado a distância, transformá-lo num material em sua própria produção. Eis o que explica a reciclagem maciça de materiais barrocos por artistas contemporâneos. Na medida em que esses materiais barrocos perdem seu *status* de objetos históricos, eles podem entrar num trabalho histórico de produção cultural que é nosso, neste fim de século XX.

E é também neste ponto preciso que se encontra a questão de uma distinção entre modernidade e pós-modernidade na recepção do Barroco. Ela se coloca doravante com mais precisão a partir de nossa atitude reciclante para com o Barroco.

A tese de um neobarroco pós-moderno se acha confirmada pela relação reciclante que nossa época desenvolve no lugar de tudo o que é identificável como barroco, uma vez que o Barroco se tomou, de maneira bastante geral, material para ser reutilizado. Nossa atitude para com o Barroco está assim compreendida num amplo paradigma cultural, o do pós-moderno, que desenvolveu uma relação de reutilização — alguns falam de canibalização —<sup>40</sup> em relação a todos os materiais histórica e culturalmente disponíveis. Esta dominante que chamamos também "citacional" da cultura pós-moderna encontraria sua questão principal na perlaboração (termo freudiano) ou na *Verwindung* (termo heideggeriano) que ela inflige aos materiais da modernidade em sua tentativa historicamente importante de conseguir livrar-se da modernidade sem recorrer ao aparelho conceitual e metodológico desta: negação crítica, *Überwindung*, *Aufhebung*.

Eis uma explicação de nosso interesse maciço pelo Barroco e de nossa retomada do Barroco como material que se inscreve inteiramente na cultura pós-moderna. Mas esta tese não consegue dar conta do tratamento privilegiado que concedemos ao Barroco dentre todos os materiais disponíveis. É que nossa atitude para com o Barroco está marcada por uma certa ambivalência. Por um lado, o Barroco não passa de um material dentre outros, e o artista pós-moderno se dá à liberdade de reutilizá-lo em todos os sentidos. Por outro lado, uma relação particular se estabeleceu com o Barroco que é selecionado e tratado como um material privilegiado.

Aqui se coloca novamente a questão de um certo parentesco ou de uma semelhança entre a cultura barroca e a nossa. Esta semelhança pode se situar ao nível das estruturas da experiência histórica (crise e catástrofe sendo os termos-chave para abordá-lo), ao nível de uma teoria evolutiva da história (Benjamin fala dos "tempos de declínio"), ou ainda ao nível das formas artísticas e conceituais. E é aí — pela demonstração concreta, isto é, reciclante — que nos encontramos na continuação da modernidade melancólica cuja origem na época barroca, e mais particularmente na forma do drama barroco, foi traçada por Benjamin. Segundo esta tese nós nos reconheceríamos de fato — pelo trabalho

que infligimos aos materiais barrocos — os herdeiros de seu destino histórico, como que instalados no "lado sombra" da modernidade. E nosso trabalho reciclante em relação ao Barroco teria, então, uma função instrumental na medida em que ele nos ajudaria a reconhecer, senão a construir nossa própria identidade histórica. Implicitamente, nosso interesse pelo Barroco se afirmaria na base de uma analogia estrutural de época para época, segundo a qual nosso pertencimento melancólico a uma *Spätzeit*, isto é, à "face sombra" da modernidade, se juntaria a nosso trabalho histórico de pós-modernos que consiste em se despedir da modernidade utópica.

#### NOTAS

1. Número 300, junho, 1992, pp. 20-81.
2. Se analisássemos a ascensão do interesse pelo Barroco na França, seria necessário considerar o grande sucesso recente do filme *Tous les matins du monde* de Alain Comeau (1992)..
3. Cujo título é *Baroque*.
4. É preciso mencionar particularmente *Renaissance und Barock* (1888) e *Principles of Art History* (1915).
5. Benjamin rejeitou rudemente essa hipótese, criticando as projeções subjetivas e psicologizantes que implicam tais aproximações; ele faia de "die nicht selten emphatische Neu- und Umwertung des Barocks im Zeichen einer vermeintlich wahlverwandten Zeit" (in Ursprung des deutschen Trauerspiels, *Gesammelte Schriften*, vol. I, 1, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974, pp. 234-237). Cf. a esse respeito comentário de Klaus Garber, "Benjamins Bild des Barocks", in Garber, *Rezeption und Rettung, Drei Studien zu Walter Benjamin*, Niemeyer, Tübingen, 1987.
6. Em Benedetto Croce. *Storia dell'eta barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1946. Em seu artigo "Barocchi e moderni", Guido Guglielmi diz dessa intervenção: "Lo stesso Croce ha dovuto occuparsi del barocco per rimuoverlo. Anche per lui il barocco è stato una question ingombrante. [...] Lo si vede bene nel Croce che pronuncia un netto giudizio di condanna sul barocco [...] negandogli ogni produttività storica e ideale" (*Il Verri, Rivista di letteratura*. 1987, p. 99).

7. A obra que representa esta orientação da pesquisa e que tem hoje um grande peso na discussão é a de José Antonio Maravall, *La cultura dei Barroco*. Ariel, Barcelona, 1975.
8. Sobre esse assunto ver o artigo de Patrice Bollon "Le néo-baroque, aujourd'hui" in *Magazine littéraire*, op. cit., pp. 35-36, que fala de pintura, literatura, mas também de alta costura, de design, de espetáculos.
9. Cf. Fredric Jameson em seu *Postmodernism. The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991, 66.
10. Cf. seu livro *L'età neobarocca*, Laterza, Bari, 1987.
11. A esse respeito ver, por exemplo, a análise de John Beverley "Nuevas vacilaciones sobre el Barroco", in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIV, 28, 1988, pp. 215-227.
12. "Esiste già un termine passe-par-tout che è stato largamente utilizzato per definire una linea di tendenza contemporanea. È l'abusatissimo <postmodemo>, di cui è stato snaturato il significato originário. [...] propongo un'etichetta diversa per alcuni oggetti cultural i del nostro tempo (non è detto affatto che siano gli stessi denominati come <postmodemi>). Quest'etichetta sarà la parola <neobarocco>." (op. cit., pp. 14 e 17). Notemos que Calabrese é o único a acrescentar a neobarroco o substantivo "época", levantando, desse modo, uma questão de periodização em relação ao retorno do Barroco.
13. Eis um trecho do diálogo ficcional que — à maneira de Rousseau ou de Foucault — ele faz acompanhar a sua obra: "Tout cela ne définit-il pas, tout autant que le Baroque, une certaine esthétique postmoderne? — Il faut se décider, je crois, à abandonner ce mot. — Pourquoi? — ... voilà ce qu'est devenu cela, le postmodernisme: la culture ramenée à la pratique du zapping..." (*L'Artífice*, Grasset, Paris, 1988, 17, 137-138).
14. Walter Moser, "Baroque and Neo-Baroque: The Emergence of a Postmodern Canon", manuscrito, 24 p., 19-20.
15. In Walter Benjamin, op. cit., pp. 203-430.
16. Cf. a este respeito Klaus Garber "Benjamins Bild des Barocks", in Garber, *Rezeption und Rettung, Drei Studien zu Walter Benjamin*. Niemeyer, Tübingen, 1987, pp. 59-120 e Uwe Steniner, "Allegorie und Allergie, Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in de Barockforschung", in *Daphinis* XVIII, 1989, 641-701.

- 17 - Penso em particular em seu primeiro livro sobre o Barroco: *La Raison baroque, De Baudelaire à Benjamin*, Galilee, Paris, 1984. Este livro será seguido de *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Galilee, Paris, 1986, e de *Tragique de l'ombre, Shakespeare et le maniérisme*, Galilée, Paris, 1990 que eu não considerarei aqui.
18. Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*. Minuit, Paris, 1988.
19. Wolf Lepenies, "Das Ende der Utopie und die Rückkehr der Melancholie. Blick auf die Intellektuellen eines alten Kontinents", in *Neue Zürcher Zeitung*, sábado-domingo 4 e 5 de julho de 1992, pp. 57-58.
20. A citação extraída de um livro sobre o Barroco, e transformada num clichê veiculado pelos comentadores, poderá, contudo, ganhar interesse neste contexto: "O Renascimento explorava o universo, o Barroco as bibliotecas".
21. Cf. a esse respeito as páginas 354-355 de sua obra sobre o drama alemão.
22. Como, em *Llmpureté*, tratava-se de acabar com as vanguardas.
23. Embora eu não fale aqui do Barroco latino-americano, menciono este caso por causa de seu valor ilustrativo. É preciso remeter em particular a *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: O caso de Gregário Matos*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1989.
24. Cf. a respeito o artigo de Marshall Brown "The Classic is the Baroque. On the Principles of Wölfflin's Art History" (*Critical Inquiry* 9, 1982, 379-404) que mostra, a partir de Wölfflin, a interdependência dos dois termos, e que, desse modo, desconstrói a oposição dos termos.
25. Luciano Anceschi, *L'idea del barocco, Studi su un problema estetico*. Nuova Alfa, Bologna, 1984
26. Ele fala, então, do "naturalismo" ou do "darwinismo cultural" e postula uma atitude "anti-naturalista" capaz de acabar com o naturalismo. E inútil dizer que esses gestos enunciativos lembram de preferência aqueles das vanguardas que ele não pára de combater.
27. Scarpetta, *L'Artifice*, op. cit., 13.
28. Cf. Anceschi: "Io mi volevo riconoscere attraverso il barocco", op. cit.
29. É a este respeito que Jameson (op. cit.) fala de uma des-historização no regime cultura) pós-moderno.

30. Cf., na introdução epistemocrítica de seu livro sobre o drama barroco, as páginas 234-237.
31. Deleuze insiste, de fato, na "possibilidade de estender (o Barroco) para fora de seus limites históricos" (*Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris, 1988, 48).
32. É, aliás, em reação a esta abordagem a-histórica que Maravall escreveu sua *La cultura barroca* (cf. sua introdução).
33. Voltei-me mais em detalhe para esse trabalho desconstrutor em meu texto "Baroque and Neo-Baroque: The Emergence of a Postmodern Canon", pp. 21-23.
34. Que se poderia aproximar da "ostentação do jogo" no jogo do luto Barroco (tradução literal de *Trauerspiel*) (Benjamin, op. cit., pp. 354-355).
35. A esse respeito Scarpetta reativa e se apropria do termo de Malraux ao falar de "mon musée imaginaire" (*L'Artifice*, op. cit., p. 12).
36. Op. cit., p. 47.
37. Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 358-359.
38. Cf. em particular seu capítulo 3: "Qu'est-ce qui est baroque?", op. cit., pp. 38-54.
39. No caso da época barroca, isto é particularmente verdadeiro, ao contrário do que ocorre com uma época, como por exemplo, a das Luzes cujo nome e conceitualização tem a ver com seus próprios representantes históricos.
40. Jameson com uma conotação negativa, Haroldo de Campos — na tradição que remonta ao modernismo brasileiro — com uma conotação positiva.
41. "Zeiten des Verfalls", op. cit., p. 235.

## RÉSUMÉ

On observe aujourd'hui un intérêt accru, et même généralisé pour le Baroque. En fait, au XX e siècle, plusieurs traditions nationales ont réévalué la place du Baroque dans leur histoire culturelle. On soutiendra ici qu'il ne s'agit pas d'un retour historique, voire nostalgique au Baroque, mais d'un retour du Baroque dans un contexte historique particulier. Ce retour s'inscrit en fait dans

le contexte d'une crise de la modernité. Plus exactement, on propose ici l'hypothèse qu'il s'agit à la fois d'une reprise de la mélancolie moderne et d'un congédiement de l'utopie moderne.

#### ABSTRACT

Nowadays, in various cultural areas, we can observe a vivid interest for the Baroque. In the 20th century, indeed, different national traditions have reevaluated the place of the Baroque in their cultural history. The author of this essay claims that we do not have to deal with a return to the baroque in historical terms, and even less with a nostalgic attitude towards the Baroque, but with a return of the Baroque in a specific historical context. This return, in fact, is part of a crisis of modernity. More precisely, a double hypothesis will be developed: the contemporary return of the Baroque is at the same time a reactivation of the melancholy side of modernity and a dismissal of the utopian side of modernity.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCESCHI, Luciano. *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico*. Bologna, Nuova Alfa, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. *Gesammelte Schriften*. Vol. I, 1, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974.
- BEVERLEY, John. "Nuevas vacilaciones sobre el Barroco". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIV, n° 28, 1988, 215-227.
- BROWN, Marshall. "The Classic is the Baroque. On the Pinciles of Wolfflin's Art History". *Critical Inquiry* 9, 1982, 379-404.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Raison baroque, De Baudelaire à Benjamin*. Galilée, Paris, 1984.
- . *La Folie du voir, De l'esthétique baroque*. Galilée, Paris, 1986.
- . *Tragique de l'ombre, Shakespeare et le Maniérisme*. Galilée, Paris, 1990.
- CALABRESE, Omar. *L'età neobarocca*. Laterza, Bari, 1987.
- DE CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: O caso de Gregório Matos*. Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1989.
- CROCE, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia*. Laterza, Bari, 1946.
- GARBER, Klaus. "Benjamins Bild des Barock". in Garber, *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*. Niemeyer, Tübingen, 1987.

- DELEUZE, Gilles. *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. Minuit, Paris, 1988.
- GUGLIELMI, Guido. "Barocchi e moderni". *Il Verri, Rivista di letteratura*. 1987, 97-110.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, The Cultural Logic of Late Capitalism..* Duke University Press, Durham, 1991.
- Magazine Littéraire*, 300 (L'Age Baroque), 1992, 20-81.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 1975.
- LEPENIES, Wolf. "Das Ende der Utopie und die Rückkehr der Melancholie. Blick auf die Intellektuellen eines alten Kontinents". *Neue Zürcher Zeitung* sábado-domingo 4 e 5 de julho/57-58, 1992.
- SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Grasset, Paris, 1985. . *L'Artifice*. Grasset, Paris, 1988.
- STEINER, Uwe. "Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung", *Daphis*, XVIII, n° 4/641-701, 1989.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock*. Schwabe, Basel, 1965. .  
*Principles of Art History*. Dover Publications, New York, 1940.

(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM DEZEMBRO DE 1993).