

SOCIEDADE e ESTADO

VOLUME VIII

NÚMEROS 1/2

JANEIRO-DEZEMBRO 1993



S O C I O L O G I A
D A C U L T U R A



Sociedade e Estado / Departamento de Sociologia da Universidade
de Brasília — Brasília: O Departamento, 1986 — v. : 20 cm.

Semestral

ISSN 0102-3792.

1. Sociologia I. Universidade de Brasília — Departamento de
Sociologia

CDU 301:321(05)

CAPA E PROJETO GRÁFICO - SABRINA LOPES
**DIAGRAMAÇÃO DO ARTIGO "RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM NO BARROCO MINEIRO:
A ARTE DAS ILUMINURAS"** - CÉLIA MATSUNAGA
COPYDESC - PEDRO PAULO T. DE OLIVEIRA
EDITORAÇÃO - MÍRIAM DE FRANÇA MOREIRA
ILUSTRAÇÕES - gentilmente cedidas - ADRIANA VAREJÃO

SOCIEDADE e ESTADO

VOLUME VIII



S O C I O L O G I A
D A C U L T U R A

números 1 e 2

JANEIRO . DEZEMBRO

1 9 9 3

SOCIEDADE E ESTADO

Revista semestral de Sociologia

Volume VIII, números 1/2, janeiro-dezembro 1993

Impresso no Brasil sob a responsabilidade do
Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília
Campus Universitário — Asa Norte
70910-900 — Brasília - Distrito Federal

Copyright © 1993 by Departamento de Sociologia da UnB
É permitida a reprodução dos artigos desde que se mencione a fonte
A Revista não se responsabiliza pelo teor dos artigos assinados.

COMITÊ EDITORIAL

Angélica Madeira
Laura Maria Goulart Duarte
Marcel Bursztyn
Roberto S.G. Moreira

CONSELHO EDITORIAL

Alice Rangel de Paiva Abreu
Bernardo Sorj
Bárbara Freitag Rouanet
Carlos Benedito Martins
Cesar Barreira
Elimar Pinheiro do Nascimento
Fernando Correia Dias
Gabriel Cohn
Gilberto Velho
Hélgio Trindade
Ivan Sérgio Freire de Souza
José Vicente Tavares dos Santos
Lúcia Lippi de Oliveira
Maria Brandão
Maria Suzana Arrosa Soares
Otávio Guilherme Velho
Renato Ortiz
Silke Weber
Vilma de Mendonça Figueiredo
Walder de Góes
Wanderley Guilherme dos Santos



Distribuição: Editora RELUME-DUMARÁ
Rua Barata Ribeiro, 17/202 - Rio de Janeiro R.J.
CEP: 22011-000 Tel.(021) 542 0248

| | |
|--|-----|
| APRESENTAÇÃO | 5 |
| PRIMEIRA PARTE - A TRADIÇÃO DOS ESTUDOS CULTURAIS NO BRASIL | |
| ESTUDOS CULTURAIS: A TRADIÇÃO SOCIOLÓGICA | 9 |
| Fernando Correia Dias | |
| CULTURA BRASILEIRA, UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA | 29 |
| Roque de Barros Laraia | |
| SEGUNDA PARTE - ESTÉTICA E HISTÓRIA: O BARROCO EM QUESTÃO | |
| VERSÕES DO BARROCO: MODERNO E PÓS-MODERNO | 39 |
| Walter Moser | |
| A PROSA BARROCA DA <i>HISTÓRIA TRÁGICO-MARÍTIMA</i> | 57 |
| Angélica Madeira | |
| BARROCO: O ROUBO DA RUÍNA - A RELAÇÃO ENTRE BARROCO E MODERNISMO NO BRASIL | 75 |
| Mariza Veloso | |
| O CENÁRIO DO AMBÍGUO: TRAÇOS BARROCOS DA PROSA MODERNA | 85 |
| Erik Schollhammer | |
| RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM NO BARROCO MINEIRO. A ARTE DAS ILUMINURAS | 108 |
| Cristina Ávila | |
| RESENHAS | |
| Maria Cecília L. Fonseca | 155 |
| Denilson Lopes | 162 |
| Bárbara Freitag Rouanet | 165 |

PARECERISTAS

EDUARDO CARREIRA

ENEIDA MARIA DE SOUZA

ERICK SCHOLLHAMER

JOÃO EVANGELISTA DE ANDRADE

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA

LETÍCIA CANEDO

MARIZA VELOSO MOTTA SANTOS

APRESENTAÇÃO

Este número de **Sociedade e Estado** é duplamente significativo, pois cumpre uma etapa do desafio a que a Revista se propôs, ou seja, por um lado, recuperar sua periodicidade e seus assinantes e, por outro, divulgar alguns dos resultados do "Encontro de Sociologia da Cultura" ocorrido na Universidade de Brasília, em junho de 1992, onde foram abordados tópicos como o *multiculturalismo* e a relação *arte/sociedade*.

Ao material resultante daqueles debates agregaram-se artigos que haviam sido enviados à Revista. Foram também incluídos outros textos, afinados com as discussões mais relevantes que constituem o campo de investigações sobre cultura na atualidade. De fato, este campo sofreu um importante deslocamento, desde a recente reorientação das categorias de pensamento que possibilitaram o estudo e a politização das práticas estéticas e comportamentais contemporâneas.

O grande volume e a densidade do material coletado levaram a inevitáveis embaraços no momento da seleção e composição dos textos. Daí resultarem dois números independentes que, no entanto, se complementam: o primeiro dedicado à discussão da problemática do Barroco e do Neobarroco, e o segundo sobre questões que hoje demandam reflexão: fenômenos tais como a globalização e as novas polfticas identitárias e a própria penetração da ideologia dos direitos das minorias nos circuitos acadêmicos e artísticos.

Este número, em sua primeira parte, traz artigos de dois cientistas sociais que foram os principais responsáveis pela criação de uma tradição de estudos sobre cultura brasileira na Universidade de Brasília. Fernando Correia Dias e Roque de Barros Laraia apresentam, em seus textos, um panorama da produção acadêmica, de forma didática e crítica, tornando claras a riqueza das abordagens e a diversidade dos temas que se colocam no horizonte de reflexão dos sociólogos e antropólogos brasileiros.

A segunda parte - Estética e História: o Barroco em Questão - discute a aludida problemática da estética contemporânea que, libertada das mãos dos especialistas, vem despertando o interesse e ocupando os espaços das revistas de ciências humanas e de crítica de arte e de cultura. Afinal, o que significa este retorno *do* Barroco, ou retorno *ao* Barroco, este rebatimento de um tempo histórico - com suas formas de representação, seus ícones e seus discursos - sobre o nosso próprio tempo? Esta é a discussão proposta por Walter Moser que localiza o paradigma neobarroco e anti-utópico em um contexto caracterizado como o da "crise da modernidade".

Outros artigos que compõem o dossiê temático deste número tratam de aspectos distintos do Barroco e evidenciam por si só o interesse constatado. São artigos de especialistas, de vários domínios acadêmicos, que introduzem questões cruzadas, permitindo assim a aproximação deste momento complexo, a modernidade tardia. Outro não é o sentido do retorno *do* e *ao* barroco: as reciclagens operadas sobre este acervo de imagens e textos desvelam uma percepção do tempo como fragmento, da civilização como ruína, uma profusão das imagens que se dobram e se desdobram.

A inclusão de artigos de crítica cultural ao lado de outros provindos da história da arte, da literatura, do pensamento social, mais do que apresentar orientações teóricas ou exaurir as questões tratadas, visa a expor as disciplinas umas às outras e a promover o trânsito entre as ciências sociais e a reflexão estética. Mesmo as resenhas foram escolhidas de forma a acrescentar elementos à compreensão das questões levantadas.

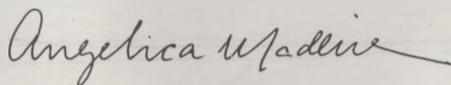
Para este número fomos buscar recursos na iniciativa privada que, mais ágil do que as instituições públicas, viabilizou esta realização.

Sociedade e Estado coloca nas mãos do leitor um número com um tratamento gráfico cuidado, corrige falhas e mantém controle sobre as matérias publicadas, estratégias que asseguram seu padrão estético e a credibilidade acadêmica da Revista.

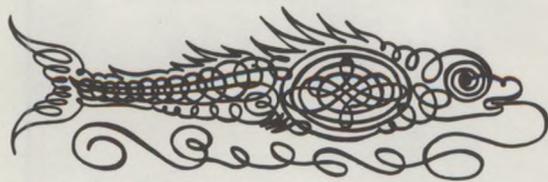
Nem luxuosa, nem mais cara, **Sociedade e Estado** quer apenas provar que a "feitura endêmica" não é uma característica intrínseca aos periódicos científicos. Apuro estético, cuidado e rigor intelectuais, longe de serem incompatíveis, devem integrar-se de forma interna ao trabalho reflexivo, ao debate de idéias. A arte, desvestida de seu valor de excepcionalidade, torna-se uma forma de travessia do cotidiano e do social.

Este número dedicado à Cultura busca esmerar-se nesta recomendação. Queremos que o valor artístico seja agregado à Revista e por isso passou também a fazer parte de nossa política convidar, a cada novo número publicado, artistas para participarem na criação da capa e nas ilustrações internas, o que valoriza dupla e simultaneamente o artista e o periódico.

Todas estas razões fazem deste volume VIII de **Sociedade e Estado** uma publicação especial.



Angélica Madeira
Editora



ESTUDOS CULTURAIS NO BRASIL: A TRADIÇÃO SOCIOLÓGICA*

Fernando C. Dias**.

RESUMO. O trabalho examina, de um ponto de vista diacrônico, a explanação de temas culturais dentro do pensamento social brasileiro. Levam-se em conta, simultaneamente, as fontes teóricas em que se fundamentam os textos analisados. Discute-se o assunto na perspectiva de uma Sociologia da Cultura que toma em consideração a diversidade de aspectos do sistema cultural.

Propõem-se, preliminarmente, como incluídos na categoria, as análises conceituais; os estudos sobre manifestações culturais; as interpretações da estrutura social feitas predominantemente sob o ângulo da dimensão cultural; os ensaios de caracterização da cultura brasileira.

Anota-se uma periodização que supõe etapas em que se forma o pensamento sociológico, em que este transita para a institucionalização e em que se consolida de forma definitiva. Para cada momento, assinala-se uma obra representativa, sob o ponto de vista cultural; apreciam-se, sucessivamente, textos de Silvio Romero, Gilberto Freyre e Antônio Cândido.

Especial atenção se dedica, a seguir, aos escritos de natureza sociológica voltados para o tema da cultura brasileira. São considerados, dentre outros, trabalhos de Fernando de Azevedo, Renato Ortiz e Maria Isaura Pereira de Queiroz.

Discute-se, por fim, a perspectiva atual, sob os aspectos teóricos e metodológicos, dos estudos culturais no Brasil.

* Trabalho apresentado no "Encontro de Sociologia da cultura: política da identidade e da diferença", realizado na UnB em junho de 1992.

** Fernando C. Dias é pesquisador pelo CNPq junto ao Centro de Estudos Mineiros, da FAFICH/UFMG.

INTRODUÇÃO

Destina-se o presente ensaio a examinar a tradição dos estudos culturais no Brasil, dentro da vertente sociológica. Haverá anotações preliminares de ordem geral e referências a fontes teóricas, inclusive do exterior, que serviram de fundamento a estes escritos.

Delimitemos o que se deve entender por “estudos culturais”. Na prática intelectual brasileira é possível identificar, dentro da categoria em foco, as seguintes modalidades: a) análises conceituais; b) apreciações sociológicas a respeito de manifestações culturais; c) estudos de aspectos da estrutura social, percebidos predominantemente sob o ângulo da dimensão cultural; d) caracterização da cultura brasileira e discussão de assuntos correlatos, tais como *identidade e regionalismo*.

O intento não é propor exaustiva revisão ou resenha da aludida área de estudos: é tão-somente o de indicar as principais linhas de pesquisa e reflexão, além das obras mais representativas nesse campo; estas últimas serão escolhidas segundo etapas de determinada periodização. Far-se-á também o exame das recentes tendências dos estudos culturais. Todas as considerações deverão convergir para o entendimento e a delimitação do campo de uma Sociologia da Cultura no Brasil.

CONCEITO SÓCIO-ANTROPOLÓGICO

A noção de cultura a ser aqui adotada é a que vem predominando, nos textos de ciências sociais, nos últimos 120 anos. O fato cultural passou a significar menos um corpo de saberes especializados ou o grau de ilustração (individual ou grupal), e mais o modo de vida das coletividades humanas.

Coube à Antropologia, fundando-se em estudos concretos de sociedades simples, oferecer contribuições consistentes e precursoras para que se construísse o novo conceito. Teve a Sociologia maiores dificuldades epistemológicas na definição do universo cultural.¹

Num verbete de dicionário de Sociologia, Claude Rivière nos transmite uma síntese feliz do percurso do conceito de cultura, acentuando o ponto de inflexão representado pela abordagem antropológica. Vale a pena citá-lo e comentá-lo.

Afirma que a palavra “cultura” surge no final do século XI, denotando, especialmente, um trecho de terra destinado à produção de vegetais; “torna-se sinônimo de agricultura (cultura alimentar, cultura forrageira, policultura)”.

Os humanistas do Renascimento, em meados do século XVI, começam a utilizá-la no sentido figurado: a cultura do espírito. Já no século XVIII, a palavra passa a significar o cultivo em ciências, letra e artes, tornando-se símbolo das Luzes. Hobbes designa por cultura “o trabalho de educação do espírito em particular durante a infância. O homem cultivado tem gosto e opinião, requinte e boas maneiras”.

Vem depois, no século seguinte, a mudança no rumo conceitual:

No século XIX, a palavra “cultura” (Kultur em alemão) tem por sinônimo “civilização” (termo preferido pelos franceses). Mas, ao passo que E. F. Tylor (1871) define a cultura servindo-se do desenvolvimento mental e organizacional das sociedades, como “esse todo complexo que inclui os conhecimentos, as crenças religiosas, a arte, a moral, os costumes e todas as outras capacidades e hábitos que o homem adquire enquanto membro da sociedade”, a antropologia cultural americana, uns sessenta anos mais tarde insiste no desenvolvimento material e técnico e na transmissão do patrimônio social. Segundo os culturalistas, a cultura, enquanto modo de vida de um povo, é uma aquisição humana, relativamente estável mas sujeita a mudanças contínuas que determinam o curso das nossas vidas sem se impor ao nosso pensamento consciente (Rivière, 1990, 62-63).

Vejamos outra proposta para aprender essa mesma evolução. Em perspectiva que procura dar conta da complexa trama da vida moderna na etapa industrial, Raymond Williams mostra claras ou sutis transformações experimentais por algumas palavras-chave, inclusive e principalmente o termo **cultura**, que significava anteriormente “tendência a crescimento natural”.

De forma analógica, passou depois a ter o sentido de “processo de treinamento humano”; desse significado, quase sempre implicando “cultura de alguma coisa”, passou-se, no século XIX, ao de “cultura como tal, bastante por si mesma”. A partir de então, sucedem-se novas acepções: “um estado geral ou disposição de espírito”, relacionado com a “idéia de perfeição humana”; “o estado geral de desenvolvimento intelectual no conjunto da sociedade”; o “corpo geral das artes” e, finalmente, a acepção de “todo um sistema de vida, no seu aspecto material, intelectual e espiritual” (Williams, 1969, 18).

Para concluir as considerações preliminares sobre o assunto, que precedem a análise do contexto histórico condicionante das referidas alterações semânticas, Williams afirma que

cultura significava um estado ou um hábito mental ou, ainda, um corpo de atividades intelectuais e morais; agora significa também todo um modo de vida. Essa evolução, como a dos significados originais e a de suas relações, não é acidental, mas geral e profundamente importante (Williams, 1969, 20).

No decorrer das décadas contemporâneas, persiste, no mundo acadêmico, o entendimento da cultura como modo de vida vigente em determinada coletividade humana. A emergência de uma sociedade intrinsecamente

tecnológica e de massas induziu, porém, uma nova dimensão da realidade cultural, dimensão essa para a qual convergem os esforços de compreensão (e crítica) da Sociologia e da Filosofia Social.²

Retornando ao verbete de Claude Rivière, acima referido, verificaremos que o último parágrafo resume bem as modificações trazidas pelas mudanças sociais recentes. Afirma que o sentido atual do termo cultura reporta aos “meios de comunicação do saber nas sociedades em rápidas transformações e nos objetos simbólicos produzidos por uma sociedade para veicular valores”. Lembra “os mitos, noções, imagens e modelos espalhados em certos grupos sociais (cultura popular, cultura de elite) e por certos canais de difusão do saber”. Trata-se da cultura de massas, difundida pela *mídia* e dirigida a públicos amplos. Sobre tudo isso incide a atenção dos observadores.

Fala, a seguir, do objeto da Sociologia da Cultura, vinculada à sociedade de conhecimento. Leva em conta “os criadores das obras simbólicas pelas quais se expressam representações do mundo, relação das obras e do autor com a sociedade na qual eles operam, o sistema de produção das obras do espírito e o campo ideológico onde se situam os emissores e receptores das obras culturais” (Rivière, 1990, 62-63).

Embora se destaque aí a criação individual, o quadro sinteticamente descrito abrange, evidentemente, a **cultura popular de massas**. Em trabalho que se comentará depois, Renato Ortiz registra um longo silêncio dos intelectuais brasileiros, ante a efetiva vigência dessa dimensão da cultura no país (Ortiz, 1988, 13-37).

Vale mencionar agora o aparecimento, em época recente, da idéia de sistema cultural. Talvez possamos considerar o uso desse conceito como pressuposto à construção de uma Sociologia da Cultura, até mesmo no caso brasileiro.

Sistema cultural significa o conjunto por meio do qual se exprime “de modo mais ou menos coerente e com sentido unitário”, a interdependência entre as diferentes partes que compõem a cultura, isto é, as instituições, integrando pautas e valores (Munné, 1974, 482).

Propõe-se a divisão do sistema cultural em três subsistemas “que se condicionam reciprocamente”. O primeiro, dito ideológico, se forma de “pautas internas tanto reais como ideais”. Envolve conhecimentos desde a filosofia, a religião e a ciência, até o saber prático e popular em suas diversas manifestações. Envolve ainda, valores comuns e formas de julgamento. O segundo, abrange as pautas externas, constituídas por usos, costumes e normas que vigem em cada sociedade. Vem depois o terceiro subsistema cultural, o tecnológico, tomado o termo em sentido amplo: compreendendo desde utensílios simples a máquinas complexas; abrangendo simultaneamente adornos superficiais e bens imprescindíveis à sobrevivência. “Essas técnicas supõem uma dominação e um controle relativos, mas de tendência progressiva, da natureza, permitindo a sobrevivência física e social dos homens” (Munné, 1974, 482-483).

O antropólogo americano Leslie White, nos seus últimos tempos de vida, interessou-se de perto pelo assunto dos sistemas culturais. Incumbiu-se, no âmbito da renovação da teoria da cultura — e na perspectiva de uma conhecida e estrita posição evolucionista — de retomar, ordenar e explicitar as noções fragmentárias existentes sobre o tema desde o século XIX, quando se falava em “organismos sociais”. Mostrou o surgimento do conceito, a resistência a ele oposta por grandes cultores das ciências sociais (entre eles Franz Boas) e as inovadoras formulações posteriormente elaboradas, em especial pelos antropólogos funcionalistas (White, 1978, 11-13).

O ensaio em que o conceito é amplamente discutido apresenta subtítulo expressivo: “como compreender tribos e nações”.

No processo evolutivo da cultura, a tribo e a nação são as duas principais formas de sistema cultural; constituem, aliás, os únicos sistemas culturais significativos da história humana. São os mais compactos, os melhor integrados, os mais viáveis e duradouros organismos sociais que a evolução cultural produziu (White, 1978, 167).

Descreve os laços profundos da organização tribal, instituídos pelos elos de parentesco e pela partilha imediata da natureza; mostra como a Revolução Agrícola enfraqueceu as sociedades pré-letradas e começou a forjar o novo tipo de sistema cultural, o do Estado-nação.

“Tanto a tribo como a nação”, afirma, “são sistemas que se fundem e se preservam graças ao mais poderoso dos elos: a lealdade tribal e o patriotismo nacional.” (Idem: 168). Segue-se a descrição dos conflitos internos que afetaram as sociedades civis e as nações, sem, entretanto, desintegrá-las.

O conceito de sistema cultural, que se aplica à dimensão da cultura enquanto conceito antropológico, é análogo ao conceito sociológico de sociedade global, que se relaciona com a dimensão da estrutura social: ambos são essencialmente **gestálticos**; exprimem, respectivamente, unidade e soberania social.³

No caso brasileiro, entretanto, a cultura nacional apresenta-se valendo-se de múltiplas faces, para cuja apreensão talvez seja ainda necessário e útil o uso simultâneo ou alternado dos pontos de vista nacional e tribal, sem prejuízo do apelo a outros visíveis critérios de diferenciação interna.

MOMENTOS DE VISÃO SOCIOLÓGICA

Nos dois resumos acima comentados (o de Williams e o de Rivière), aparecem notícias de variações históricas do significado da palavra **cultura**, algumas certamente com repercussão no Brasil. Mas não se pretende fazer aqui o levantamento do percurso desse conceito na inteligência brasileira, através dos tempos. Registram-se apenas dois fatos neste terreno, merecedores ainda de

análise: a presença viva de uma tradição ilustrada desde o século XVIII e a vaga idéia de “civilização brasileira” (correlata à de cultura) no início deste século.

O presente ensaio se limitará, conforme já expresso, em lembrar as contribuições oferecidas à compreensão de nossa realidade cultural pelo pensamento sociológico brasileiro, cujas origens, segundo consenso geral dos historiadores, remontam ao final do século XIX. Para a tarefa, pensamos em recorrer a uma das várias interpretações da evolução da Sociologia no Brasil. São muitas; optamos pela de Antônio Cândido, que vai além dos aspectos institucionais, propondo uma contextualização corrente e indicações básicas de natureza imanente sobre os textos lidos.

Contempla a época a se estender desde 1880 até a década de 1950. Propõe uma divisão em três períodos: o de formação, que se inicia em 1880 e vai a 1930; a década de 1930, representando a transição, com fecundas iniciativas no campo do ensino e com o aparecimento de boas obras pioneiras destinadas a se tornarem clássicas; e o que se inicia por volta de 1940, correspondendo à “consolidação e generalização da sociologia como disciplina universitária e atividade socialmente reconhecida, assinalada por uma produção regular no campo da teoria, da pesquisa e da aplicação” (Cândido, 1967, 2107).

Em cada um desses períodos, aparecem, em forma sintética mas sugestiva, as obras e fatos mais relevantes. No tempo da formação, as fases mostram-se sucessivamente: a das primeiras abordagens teóricas e de exame da sociedade sob o ângulo evolucionista dos trabalhos monográficos dedicados à interpretação sistemática de aspectos da realidade sociocultural; a de busca de uma visão teórica geral do Brasil, por meio, simultaneamente, de uma teoria atualizada e da pesquisa empírica do presente.

A obra pioneira de Sílvio Romero está presente na primeira e na segunda dessas fases; no segundo caso, encontram-se seus aplicados trabalhos de pesquisa constantes dos volumes: *A poesia popular no Brasil* (1880), *Cantos populares no Brasil* (1883) e *Cantos populares no Brasil* (1885).

Antônio Cândido assinala:

Talvez a primeira manifestação do que seria considerado sociologia no Brasil durante quase meio século se encontre na Introdução à História da Literatura Brasileira (1881), onde Sílvio Romero estabelece as diretrizes que orientaram por muito tempo os estudos sociais no Brasil, ao interpretar o sentido da evolução cultural e institucional segundo os fatores naturais do meio e da raça (Cândido, 1967, 2107).

Deve-se ponderar que se trata também do primeiro escritor a cuidar da cultura brasileira do ponto de vista sociológico. Mais tarde, em 1906, nas “conclusões gerais” que acrescentou àquele escrito introdutório, Sílvio Romero dirá que “a literatura é apenas um ramo das criações artísticas, a arte da palavra escrita ou falada”, acrescentando que, “como toda a arte, não passa de um

capítulo da sociologia, qual acontece à religião, à moral, ao direito, à política, à ciência, à indústria”. Diz, por fim, que “o fundamento de toda a sociologia, a sua condição primordial, vêm a ser - terra e gente, o meio e a população” (Romero, 1990, 266). Daí o apelo, na compreensão da cultura (especialmente a literatura) brasileira, a categorias analíticas disponíveis na ciência da época, as do meio natural e da raça. Examina também a influência das literaturas estrangeiras em cada momento histórico.

Sílvio Romero torna-se, desse modo, figura pioneira e exponencial dos estudos culturais, destacando-se, sob esse aspecto, no período de formação da sociologia no Brasil.

No período seguinte, de transição, a figura dominante, no pensamento sociológico, entre nós, é Gilberto Freyre. Seu nome aparece sempre associado, nos balanços historiográficos recentes, aos de dois outros notáveis autores, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., pelo fato de terem os três publicado, na década de 1930, obras fundamentais para o conhecimento e interpretação da sociedade brasileira. No presente trabalho, dadas suas finalidades, cuidaremos apenas de Gilberto Freyre, por causa da visão socioantropológica que imprimiu ao livro *Casa Grande & Senzala*, cuja primeira edição apareceu em 1933.

A obra se destaca, segundo Antônio Cândido, pelo fato de que o autor nela “retomou, refundiu e transfigurou numa síntese original, como fazem os renovadores”, temas que se esboçavam, dissociados e fragmentários, na pena de nossos pré-sociólogos, desde o último quartel do século XIX. Tais temas eram: “papel das etnias constitutivas, mestiçagem, escravidão, família patriarcal, mandonismo, variações regionais, etc”. Estudando latifúndio, escravidão e monocultura, o historiador e sociólogo estabeleceu entre esses termos uma “correlação amplamente fundamentada”. Sobre o sistema assim construído, definiu “estrutura e função da família da camada dominante, como fulcro de toda a sociedade colonial, como único ponto de reparo a que se podiam referir as normas sociais nos séculos de formação” (Cândido, 1967, 2115).

Gilberto Freyre preparara-se devidamente para essa obra original. Por um lado, possuía conhecimento extenso da documentação existente quanto à história social brasileira e teve acesso, trabalhando-as de forma criadora, às fontes não utilizadas até então por outros autores, tais como os documentos íntimos de famílias patriarcais.⁴ Por outro lado, encontrava-se munido de categorias analíticas que aprendera no exterior; algumas delas, como a de cultura, estavam sendo reelaboradas por cientistas sociais anglo-saxões quando Gilberto Freyre andou por universidades inglesas e americanas, como aluno e, depois, como professor visitante; teve, assim, um conhecimento direto e vivo de novas ferramentas para a compreensão do mundo sociocultural.

Já na primeira edição de *Casa Grande & Senzala*, afirmava que fora o estudo da Antropologia, orientado por Franz Boas, que lhe revelara “o negro e o mulato no seu justo valor — separado dos de raça os efeitos do ambiente e da experiência cultural”. Acrescentava que aprendera então a “considerar

fundamental a diferença entre raça e cultura; a discriminar os efeitos de relações puramente genéticas e as de influências sociais, de herança cultural e de meio". Foi sobre esse critério diferenciador que se assentava — afirma — o plano do livro, também no exame da diferença entre hereditariedade de raça e hereditariedade de família (Freyre, 1963, 5).

A partir da segunda edição, na qual aparece um índice de assuntos a ser repetido nas edições subseqüentes, o termo **cultura**, sempre na acepção acima indicada, é registrado em dezenas de páginas.

Coube ao filósofo e jurista Miguel Reale fazer, ao tempo do aparecimento do livro, a única restrição a esse uso antropológico do termo, que ele considerava fruto de uma visão "naturalista" da vida social (Reale, 1985, 161-166).

Um livro publicado cinquenta anos depois do surgimento de *Casa Grande & Senzala*, mostra bem a repercussão do ensaio no meio intelectual brasileiro. Foram reproduzidos e comentados, por Edson Nery da Fonseca, 44 textos publicados sobre o famoso livro, em periódicos (três artigos por antecipação, 28 quando das primeiras edições e treze no décimo aniversário); as restrições e críticas negativas são poucas e quase sempre cercadas de ressalvas; de modo geral, o livro provocou, pela importância e novidade, admiração, encantamento e certo espanto (Fonseca, 1985, 13-31).

Na transição ocorrida nos anos 1930, assinalem-se as conseqüências positivas do início da formação acadêmica dos sociólogos, inicialmente na Escola de Sociologia e Política de São Paulo (desde 1933) e depois na USP (desde 1934); a Faculdade Nacional de Filosofia, do Rio de Janeiro, ligada à antiga Universidade do Brasil, começou a funcionar em 1939. Para o desenvolvimento da disciplina, foi decisiva, conforme parecer unânime dos historiadores da vida intelectual, a vinda de conhecidos mestres americanos e europeus; alguns deles se dedicaram, nos anos subseqüentes, ao estudo de facetas da sociedade brasileira.

No tocante à Sociologia da Cultura, deve ser lembrada, como fundamental, a influência de Roger Bastide. Tendo chegado a São Paulo em 1938, interessou-se, desde logo, pela interpretação das civilizações existentes no Brasil, bem como pelas questões de fronteiras entre formas de conhecimento e entre aspectos de realidade, entre os quais o dos contrastes étnicos (Queiroz, 1983, 9).

Maria Isaura Pereira Queiroz apresenta-nos, em minucioso ensaio, as contribuições de Roger Bastide aos estudos culturais brasileiros, especialmente nos campos das crenças e práticas religiosas, das artes e das relações raciais afro-brasileiras. Desarmado de pressupostos etnocêntricos, pôde aplicar-se ao exame dessas questões, à luz, simultaneamente, de pontos de vista metodológicos estabelecidos no Brasil e de contatos empáticos e diretos com os processos culturais em estudo (Queiroz, 1983, 10-43). O notável etnosociólogo francês abriu, com a curiosidade intelectual que o caracterizava, muitos caminhos a seus discípulos brasileiros (Cândido, 1967, 2110). Dentre esses discípulos, destaca-se a própria Maria Isaura Pereira de Queiroz.

No limiar da transição, em 1940, Fernando de Azevedo, o fundador brasileiro do Departamento de Ciências Sociais da USP (e um dos fundadores da Universidade), foi convidado a redigir uma espécie de introdução ao Censo Demográfico daquele ano, o qual haveria de realizar-se segundo avançadas diretrizes estatísticas. Desse convite e desse projeto resultaria o largo ensaio *A cultura brasileira*, marco na historiografia interpretativa do Brasil — um panorama da tradição intelectual (filosofia, letras, artes e ciências), das instituições sociais, da transmissão da cultura e das condições naturais e sociais em que se deu a trajetória da sociedade brasileira (Azevedo, 1941).

Ligado intelectualmente a Fernando de Azevedo, aluno da primeira turma da USP, Antônio Cândido trabalhou durante dezesseis anos como primeiro assistente da cadeira de Sociologia de que era titular o autor de *A cultura brasileira*. Era um tempo em que Cândido não havia feito a opção primeira pela Licenciatura: história literária; crítica, teoria e sociologia dos textos da imaginação criadora. Pode-se dizer que esse intelectual realiza de forma eficiente tanto a análise dos fatos da cultura enquanto erudição e conjunto de conhecimentos especializados, quanto no sentido de modo de vida.

No segundo caso, encontra-se a obra *Os parceiros do Rio Bonito*, apresentada à USP como tese de doutorado, em outubro de 1954. Aparece no contexto acadêmico em que estavam em voga os estudos de comunidade. É de supor que o autor tenha pensado em estudar, monograficamente, a localidade de Bofete, conforme se pode inferir da informação por ele mesmo expressa no ensaio sobre a Sociologia no Brasil, provavelmente escrito no início da década de 1950 (Cândido, 1975).

Na verdade, o livro é mais do que isso; põe em relevo uma visão dinâmica da vida social, faceta quase sempre ausente nos estudos de comunidade. Valendo-se da consideração dos meios de vida dos roceiros, examinam-se a sociabilidade e a cultura vigentes nos grupos caipiras, quer os observados em Bofete (lugar em que se concentra particularmente a coleta de informações), quer na mesma região, quer no interior de São Paulo em geral, quer, enfim, em qualquer parte do Brasil com igual formação histórica e o mesmo meio natural. Dados diacrônicos e séries estatísticas são utilizados, mas a perspectiva dominante, na interpretação, é sócio-antropológica.

O trabalho de Antônio Cândido, cuja motivação inicial era a de estudar uma forma de poesia popular, oferece contribuição valiosa para que se construa o conceito de cultura rústica, realidade que se pode tomar como uma das dimensões da cultura brasileira. Tal formulação decorre da utilização dos elementos empíricos colhidos na pesquisa de campo e sistematizados de acordo com o esquema teórico adotado, o qual inclui conceitos marxistas e percepções hauridas em trabalhos de ecologia humana.

Pensamos ser adequado considerar *Os parceiros do Rio Bonito* como um bom produto do ambiente intelectual paulista em que se verificou a institucionalização da pesquisa social; e também obra representativa, no campo

dos estudos culturais, do período em que a prática sociológica se afirma de forma definitiva no Brasil.⁵

PENSAMENTO SOCIAL E IDENTIDADE BRASILEIRA

A partir da segunda metade da década de 1950, multiplicaram-se as pesquisas sociológicas, ampliando-se a temática tanto nos estudos culturais, como nos demais campos do conhecimento especializado; por exemplo, as pesquisas sociológicas sobre aspectos da realidade econômica, levadas a efeito pelo CESIT (Centro de Sociologia Industrial e do Trabalho), de São Paulo; ou os escritos derivados dos debates em prol da escola pública.

No setor que nos interessa no momento, fica difícil escolher um único livro representativo de cada uma das fases em que se poderia dividir, do ponto de vista do pensamento social, o conjunto das décadas recentes.

Deve-se a Roger Bastide uma obra de interpretação da sociedade e da cultura brasileira, *Brasil, terra de contrastes*, publicado inicialmente na França; escrito sob o ângulo da história política, o livro considera as configurações regionais significativas. Curiosamente, tal caracterização coincide, em grande parte, com a proposta de Manuel Diégues Jr., num livro editado logo depois, *Regiões culturais do Brasil*, elaborado consoante critérios da ecologia humana, da geografia e da história do povoamento, pelos diversos grupos étnicos ou combinações deles (Bastide, 1959; Diégues Jr., 1961).

O regionalismo cultural entraria novamente em voga à época do regime autoritário, em especial na década de 1970; um dos focos dessa retomada foi o Conselho Federal de Cultura, que encarou o assunto de forma idealizada, tradicionalista e conservadora. Vejam-se, a respeito, as considerações de Renato Ortiz (Ortiz, 1975, 2 vol.).

Para compreender a orientação dos estudos culturais na década de 1950 e até meados da de 1960, torna-se necessário remontar, ainda que de modo sumário, ao ambiente intelectual e político do Brasil e do mundo naqueles dias.

O processo de descolonização em larga escala, que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, desencadeou efeitos sensíveis nas relações internacionais — mudando a fisionomia política do mundo — e no plano das idéias.

Ocorrem agudas percepções do significado da relação colonial. Algumas são despertadas no contexto da crise de consciência que afetou países como a França, ante os conflitos desatados em antigos territórios coloniais, como foram os casos da Argélia e da Indochina. Os textos então aparecidos são de teor variado, incluindo análises antropológicas; por exemplo, os de Balandier. Estreitamente ligada à questão do colonialismo, encontrava-se a análise, por parte dos cientistas sociais, das aspirações dos países periféricos ao desenvolvimento, assim como dos correlatos projetos nacionais nessa direção.

Iguais preocupações estavam presentes no Brasil, por reflexo das idéias produzidas no exterior ou como resultado da consciência política alcançada por grupos de intelectuais.

Muitos destes se voltam para os temas da cultura, considerada no âmbito de debates e reflexões mais abrangentes, incluindo projetos políticos para a nação e princípios para o agir político-cultural. Tratava-se de movimentos de idéias, providas, respectivamente, pelo ISEB (Instituto Brasileiro de Estudos Superiores) e pelos Centros Populares de Cultura da UNE, no Rio, e o instituído em Pernambuco.

Cada um desses movimentos propôs sua própria concepção de identidade brasileira; ao privilegiar, do ponto de vista político, certos aspectos da cultura, cada um transformou a visão teórica numa idéia-força, num instrumento mobilizador.

O desdobramento fora dos círculos intelectuais — a repercussão dos princípios e projetos junto ao público — foi intenso; em termos relativos, talvez somente o movimento abolicionista tenha alcançado ressonância semelhante. Nas décadas de 1950-1960, havia não apenas a oportunidade do debate (as idéias dentro do tempo), mas também um horizonte receptivo e meios eficazes de divulgação.

Buscava-se a autenticidade cultural, na esteira da crítica ao caráter estéril e alienante da relação colonizador/colonizado. Era uma atitude que se exprimia no plano do conhecimento e no da ação, fortalecendo peculiar ideologia nacionalista. Não se postulava um nacionalismo segundo a vertente fascista, do orgulho nacional desmedido e fundado em algum mito, mas o da autodefesa econômica da nação, para que esta alcançasse o desenvolvimento das respectivas potencialidades.

A cultura popular, por sua vez, não assumia apenas a imagem de uma realidade em processo, com referências na tradição oral e em práticas não-verbais; paralelamente a isso, a cultura popular assumia a feição de atitude crítica ante a sociedade desigual, buscando pela ação dos intelectuais ampla participação do povo nas vivências oferecidas, cuja finalidade era o despertar da consciência política.

Num livro que relaciona, no curso da história contemporânea, as etapas do pensamento social brasileiro e as propostas sobre a identidade nacional, Renato Ortiz nos brinda com uma análise lúcida e equilibrada dos movimentos representados pelo ISEB e pelos Centros de Cultura. Mostra as raízes filosóficas e sociológicas a que ambos recorreram na construção das categorias básicas a serem utilizadas nos escritos e debates: o autor da análise procura refazer todo o caminho percorrido. Apesar de perceber contradições, limites e aspectos anacrônicos (em termos de hoje) apresentados pelas duas correntes, Renato Ortiz foi capaz de captar o sentido da ação que desenvolveram e as marcas que deixaram entre os intelectuais e no imaginário popular (Ortiz, 1986, 45-67; 68-78).

Nos últimos anos, vários sociólogos se dedicaram ao trabalho de estudar as questões da identidade nacional e das identidades regionais no Brasil; esses temas foram sempre associados a outros, como cultura brasileira, regionalismo e patrimônio comum da sociedade. Na década de 1970, coube a um historiador, Carlos Guilherme Mota, a tarefa de realizar levantamento das contribuições à definição de cultura brasileira; empenhou-se, especialmente, em apontar a natureza ideológica do conceito (Mota, 1977).

Os estudos dos sociólogos foram geralmente discutidos nos grupos de trabalho da ANPOCS. No momento, daremos notícias de dois deles: o livro acima referido, de Renato Ortiz, e o artigo de Maria Isaura Pereira de Queiroz, intitulado "Identidade cultural, identidade nacional no Brasil". Têm ambos o traço comum de recorrer à tradição do pensamento social; diferem um pouco no que tange à construção da identidade.

Depois de passar em revista como o assunto tem sido tratado entre nós, Renato Ortiz examina a formação do conceito de identidade. Parte da perceptível associação entre nacional e popular, termos que andam invariavelmente juntos nos escritos sobre essa matéria, sendo considerados por alguns como co-extensíveis.

Cultura popular e identidade nacional sempre foram vinculadas entre si, pelos estudiosos, desde Sílvia Romero até os dias recentes. O autor demonstra, baseado principalmente em formulações de Gramsci e Franz Fanon, como a interação do popular e do nacional se processa — e isso é evidente no caso brasileiro — em âmbito mais amplo representado pelo poder do Estado.

Utilizando-se de exemplos do culto afro-brasileiro e de práticas folclóricas, Renato Ortiz estuda a construção do conhecimento entre as comunidades que vivem a cultura popular. No caso do candomblé, recorre a texto de Roger Bastide, no qual examina, sob o ângulo da memória coletiva (Halbwachs), a sobrevivência de concepções africanas em comunidades negras do Brasil, que funcionam como "Áfricas em miniatura". Esses grupos transplantam e sincretizam mitos e aspectos das cosmologias africanas. Em constante vivência, alimentada pela tradição oral e pelas relações estruturadas entre os componentes, esses grupos participam da memória coletiva, elaboram e repetem constantemente as pautas exteriores.

O mesmo processo não está presente quando se trata da memória nacional, que se constrói não à imagem dos mitos, mas na perspectiva histórica dos grupos dispersos e não necessariamente articulados; a perspectiva é da ideologia.

Renato Ortiz demonstra que, no caso da identidade nacional, o conceito, ao invés de derivar da interação grupal imediata, representa uma construção de segundo grau, formulada por intelectuais, que funcionam pela mediação simbólica. Daí a presença sucessiva de pensadores e de segmentos da *intelligentia*, propondo concepções da identidade nacional (Ortiz, 1975, 127-142).

Em seu artigo, Maria Isaura Pereira de Queiroz explora o mesmo assunto. Analisa dois momentos da história social e da história das idéias: a última década do século XIX e as décadas de 1920-1930.

No primeiro caso, discorre, principalmente, sobre as idéias e as pesquisas de Raimundo Nina Rodrigues, famoso médico radicado na Bahia, o primeiro autor a realizar estudos de etnologia e psicologia social no Brasil.

Ligado a cientistas europeus interessados, na época, na questão da "psicologia dos povos", Nina Rodrigues, ao contrário daqueles seus colegas, não fez estudos teóricos mas levantamentos de dados a respeito de um tema crucial: o das práticas religiosas afro-brasileiras (simplificadamente expressas no nome *candomblé*) levadas a efeito por comunidades negras na Bahia.

Naquele momento, os estudiosos brasileiros, sob a influência de doutrinas européias, emprestam grande importância ao lado biológico (raça) nas relações entre grupos étnicos de origem diversa. Consideram que o lado "bárbaro" das populações não-brancas constitui obstáculo ao progresso e à preservação harmoniosa do patrimônio comum (material e espiritual) da sociedade.

Maria Isaura interpreta as concepções religiosas do *candomblé* (a autonomia dos terreiros, o sincretismo, a ausência da noção de pecado, o papel das pessoas revestidas de autoridade sacerdotal, a riqueza dos ritos) e discorre sobre a visão pessimista e temerosa dos intelectuais ante esse universo cultural, visão que acabou sendo absorvida pelos estratos superiores da sociedade. Depois da Abolição, aumentou a insegurança das elites em face da numerosa população de origem africana, cujos costumes e crenças, aí incluídas as ligadas ao *candomblé*, sofreram tenaz perseguição por várias décadas.

A autora argumenta que tal percepção das relações inter-raciais levava a negar a existência de uma identidade cultural e nacional, pois se considerava impossível reunir, na mesma totalidade, segmentos sociais e culturais tão discrepantes entre si. Não havia civilização por inexistir um quadro harmonioso.

O panorama, com a abertura de novas interpretações do Brasil, vai se modificando aos poucos. Por força do movimento modernista nas letras — especialmente por meio do pensamento e da ação de Mário e Oswald de Andrade —, os intelectuais passam a admitir uma identidade nacional, em cuja moldura coubessem partes contraditórias entre si; esses elementos díspares formavam, entretanto, uma original configuração da cultura. A articulista expõe depois o fecundo desdobramento das idéias modernistas.

Num aspecto relevante o raciocínio da Maria Isaura Pereira de Queiroz discrepa do desenvolvido por Renato Ortiz; ao invés deste, pensa não serem os intelectuais os únicos a construir a identidade pelo processo de mediação simbólica. Além do Modernismo, outro fato social contribuiu para o delinear-se de uma configuração cultural contida em unidade internamente heterogênea: a emergência da umbanda, notadamente no Rio de Janeiro, como nova forma composta de expressão religiosa brasileira. Esses dois fatos — decisivos,

segundo a autora, para a percepção da identidade — foram contemporâneos a modificações sociais de grande alcance na região Sudeste.

Outro ponto de vista defendido nesse texto é o de que, no exemplo brasileiro, identidade cultural e identidade nacional se tornaram expressões sinônimas, ao contrário do que ocorreu na Europa; ali, as guerras entre povos propiciaram um campo adequado ao nascimento de conceitos diversos: um deles significava o combate aos inimigos externos; o outro relacionava-se com a diferenciação interna da coletividade na totalidade nacional (Queiroz, 1989, 29-46).

É interessante notar que as divergências quanto a identidade não aparecem unicamente entre os pensadores que as engendram, mas também entre os que as comentam; aparecem mesmo quando estes últimos possuem percepções mais ou menos afins. É interessante assinalar ainda que ambos os textos ora resumidos e comentados valorizam a presença negra e os resultados da interação de etnias européias e africanas; ambos, aliás, citam estudos fundamentais de Roger Bastide.

Para concluir esta parte do ensaio, julgamos oportuno agregar o ponto de vista do filósofo Renato Janine Ribeiro, participante do mesmo Seminário realizado em Brasília, no qual expusemos oralmente as considerações ora apresentadas por escrito.

Estamos de inteiro acordo com a saudável relativização do conceito de identidade por ele proposto. Depois de referir-se à “sensação do vazio identitário” que, no Brasil, se procura muitas vezes eliminar, afirma que identidade não é uma positividade, mas um *construto*; é também um referencial a ser tomado entre outros. Acrescenta que “cultura vive de diálogo”, inclusive aquele entre o que vem de fora e a “necessidade (...) de preservar o que em nosso país foi e é bem feito”; por último, cultura supõe angústia criadora, ruptura com a identidade (Ribeiro, 1992, 20).

PERSPECTIVAS

Na década de 1980, além de muitos acontecimentos no campo da política cultural (mais recuos do que avanços), assunto que está fora dos objetivos deste escrito, houve muito debate positivo e considerável produção de textos sobre cultura. Ao discutir diretrizes de política cultural para quando o país se democratizasse, o economista e historiador Celso Furtado, por exemplo, apresentou uma série de proposições, em uma palestra em Belo Horizonte,⁷ cujo texto depois se reproduziu em livro; nele discorre sobre as relações entre cultura e realidade econômica. Falava então das condições do desenvolvimento endógeno; afirmava que os momentos de crise requerem participação coletiva ampla nas discussões e tomadas de decisão; para que o Brasil se reconstruísse, tornava-se imprescindível a criatividade popular, identificada com a cultura (Furtado, 1984).

Tomemos agora dois trabalhos que versam temas panorâmicos da área em foco.

No início da década de 1980, o historiador da cultura Alfredo Bosi publicou um ensaio em que se analisam, do ponto de vista diacrônico e do momento então vivido, os vetores ideológicos na consideração da cultura brasileira; e também as “faixas” dessa realidade múltipla. Os vetores seriam três: a visão tradicional nos países de origem ibérica, auto-intitulando-se **clássica**; a visão modernizadora, mais recente, de natureza pragmática, dividindo-se em um veio tecnocrático e outro, nacionalista e populista; a visão do **discurso crítico**, que principalmente resiste, propondo alternativas, à segunda matriz de pensamento sobre a realidade cultural do país. Quanto às faixas, considerando a existência, no plural, de culturas brasileiras, estuda a cultura erudita (concentrada nas universidades), a indústria cultural e a cultura popular. Depois de examinar a dinâmica das relações entre essas faixas, descreve e interpreta as possibilidades da criação individualizada. O autor nos brinda com uma análise fina desse tema; por vezes, como no estudo da cultura popular, apresenta novos modos de ver o real. Mas o ensaio é bastante **datado**, levando em conta fatos do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980. Seria extremamente útil que Bosi, com a sensibilidade e o conhecimento de que dispõe, atualizasse ou renovasse o estudo, aplicando o mesmo esquema à compreensão das conjunturas posteriores, já aliviadas do “entulho autoritário” e da opressão nas universidades (Bosi, 1985, 135-194).

No fim da década de 1980, Renato Ortiz edita um livro que trata especificamente da indústria cultural, eixo de que se vale para refazer o percurso da sociedade brasileira, em termos de consumo dos bens culturais, desde a década de 1940; e que trata ainda da emergência e consolidação da **cultura popular de massas** no Brasil. Era este um tema longamente relegado ao silêncio, por parte dos intelectuais, inclusive os sociólogos, pelas razões que o autor analisa.

Ortiz cuida agora, ao contrário da obra anterior que comentamos, não diretamente do pensamento social, mas das modificações que se efetuaram na sociedade do presente: sustenta que a modernidade já se encontra instalada e que o projeto de construção nacional realizou-se de modo pleno.

Oferece-nos um ensaio a um tempo historiográfico e sociológico; um texto moderno quanto ao referencial teórico e imaginoso nas interpretações. Mas foi construído com rigor; pela argumentação bem fundamentada em ampla soma de dados, supera o simplesmente opinativo e as especulações vagas a respeito de certos temas; por exemplo, o de saber se a cultura brasileira se uniformizou completamente (ou não) por efeito dos meios de comunicação de massa. É significativo que as informações utilizadas no livro tenham sido obtidas numa grande variedade de fontes documentais que abrangem todos os ramos da produção cultural e todos os níveis e formas de consumo desses bens.

O último capítulo se chama “Inconclusão”. É bom que tenha esse título: ele parece sugerir a ausência de certezas dogmáticas, a presença de questões ainda

em aberto e o prenúncio de que a moderna tradição brasileira não estará congelada no tempo, mas, ao contrário, sujeita a novas inflexões (Ortiz, 1988).

Este trabalho acabou por limitar-se a eleger algumas obras historicamente representativas no campo dos estudos culturais e a selecionar certo número de textos dedicados ao exame panorâmico da cultura brasileira; ficou-se na demarcação do mais ou menos sociológico ou do histórico-cultural; para ilustrar a idéia de que não há (ou não deve haver) divisões estanques quanto ao conhecimento, verificamos agora que os sociólogos brasileiros citados e comentados acima utilizaram-se invariavelmente da dimensão histórica e escreveram estudos muito próximos — limítrofes mesmo — da Antropologia Social.

A Sociologia da Cultura encontra-se institucionalizada nas universidades, quer como linha de pesquisa, quer como área de concentração em programas de pós-graduação, como é o caso da UFMG. A ANPOCS, por meio dos respectivos grupos de trabalho, desempenhou um papel catalisador, reunindo, para debate e reflexão, núcleos de pesquisadores de todo o país; promoveu também a publicação de textos relevantes. Já em 1981, houve um Seminário em Ouro Preto, para debate da temática da cultura brasileira.⁷ Gostaríamos de avançar mais na análise desse processo, mas a tarefa seria necessariamente incompleta, por não termos à mão, no momento em que redigimos este ensaio, os anais das reuniões da ANPOCS.

Além dos trabalhos historiográficos e das análises conceituais, há uma produção significativa de pesquisas sociológicas sobre manifestações culturais: nas artes, na literatura, nas ciências, na cultura popular. A abordagem sociológica sobre esses temas compete com muitas outras: as dos antropólogos, comunicadores, historiadores, filósofos, etc. É comum também que os sociólogos se utilizem — com proveito aliás — de métodos engendrados fora da Sociologia, como é o caso da semiótica. O levantamento e avaliação de todo esse material só seria possível pela consulta aos catálogos de teses e dissertações. No campo da história cultural têm-se produzido pesquisas de valor fora do âmbito universitário; a esse respeito, basta que se mencione de passagem trabalhos resultantes de projetos pela Fundação Vitae, de São Paulo, e os produzidos por jornalistas que levaram a um alto nível de rigor e de escrita a “reportagem investigativa”.

Será possível qualquer prospecção para o tempo vindouro, para o conjunto da década de 1990? Embora seja muito cedo para isso, permitimo-nos uma conjectura. É possível que os estudos culturais dos sociólogos se aproximem daqueles oferecidos pelos historiadores do imaginário. Um bom padrão é o do historiador Nicolau Sevcenko, pelo que tem escrito sobre literatura e sociedade no Brasil.

NOTAS

- 1 - Para o ponto de vista antropológico, consulte-se a exposição de Laraia, 1986. Antes de propor uma concepção sociológica de cultura, René Knig mostra as dificuldades nesse caminho, dentre as quais a influência da visão idealista, que postulava distinguir rigidamente os objetos das “ciências do logos” e das “ciências da realidade”, o que considera uma “insuportável artificialidade” (Knig, 1971, 115).
- 2 - As principais contribuições nessa matéria, até mesmo na definição da indústria cultural e análise do respectivo processo histórico, consulte-se o artigo de Renato Ortiz, 1986; para informação semelhante e notícia da recepção da Teoria Crítica no Brasil, veja-se Freitag, 1986, 65-85; 157-184.
- 3 - O conceito de sociedade global é desenvolvido por Georges Gurvitch (Gurvitch, 1958, 216-235).
- 4 - José Honório Rodrigues faz elogioso exame da renovação metodológica introduzida por Gilberto Freyre na historiografia brasileira (Rodrigues, 1965, 169-176).
- 5 - De igual importância, pelos achados e pelo caráter metodologicamente inovador nessa época de estudos é o livro de Florestan Fernandes, *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*, 1961.
- 6 - A conferência de Celso Furtado foi pronunciada em Belo Horizonte, em 25 de abril de 1984. Deu-lhe o título de “Sete teses sobre a cultura brasileira”. Era um momento em que se articulavam as secretarias estaduais de Cultura e se propunha a criação do respectivo Ministério. O texto da conferência foi transcrito nos dois primeiros capítulos do livro *Cultura e desenvolvimento*, 1984.
- 7 - As comunicações apresentadas pelos membros do Grupo de Trabalho sobre Sociologia da Cultura Brasileira foram reunidas em volume, editado pelo CNPq, juntamente com as comunicações de outros grupos. É o primeiro volume da série *Ciências sociais hoje* (Almeida et alli, 1981).

RÉSUMÉ

Ce travail examine, d'un point de vue historique, des thèmes culturels dans la pensée sociale brésilienne. On tient compte, simultanément, des sources théoriques où se fondent les textes analysés. On discute le thème dans la perspective d'une sociologie de la culture qui prend en compte la diversité des aspects du système culturel.

On propose, d'abord, comme incluses dans la catégorie, les analyses conceptuelles, les études sur les manifestations de la structure sociale faites surtout dans l'optique de la dimension culturelle; les essais de caractérisation de la culture brésilienne.

On adopte une périodisation qui suppose des étapes dans lesquelles on a formé la pensée sociologique, en l'institutionnalisant et en la consolidant de façon définitive. Pour chaque moment on signale un ouvrage représentatif; on tient compte, successivement, de textes de Silvio Romero, Gilberto Freyre et Antônio Cândido.

On dédie une attention spéciale aux écrits sociologiques des Fernando Azevedo, Renato Ortiz e Maria Isaura Pereira de Queiroz.

On discute, enfin, la perspective actuelle, les aspects théoriques et méthodologiques des études culturelles au Brésil.

ABSTRACT

This paper explains, under a periodical point of view, cultural themes on Brazilian social thought. It considers the theoretical basis in which the analysed texts are grounded. It also takes the issue under the standpoint of a Sociology of Culture which takes into account the diversity of aspects of cultural system.

Conceptual analysis, studies on cultural manifestations, interpretations of social structure under the view of cultural dimension, and essays on Brazilian culture are proposed.

For each period of the formation, institutionalization and consolidation of sociological thought, representative writings are pointed out such as those of Silvio Romero, Gilberto Freyre e Antônio Cândido.

Particular attention is given to sociological writings on Brazilian culture. It is considered among others those of Fernando de Azevedo, Renato Ortiz e Maria Isaura Pereira de Queiroz.

Finally, it discusses the current perspective of cultural studies in Brazil under theoretical and methodological aspects.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de *et alli*. *Trabalho e cultura no Brasil*. CNPq, Brasília, 1981.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. São Paulo, 1941.
- BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. DIFEL, 3ª ed., São Paulo, 1969.
- BOSI, Alfredo. "A cultura brasileira". In: MENDES, Dumerval Trigueiro (org.). *Filosofia da educação brasileira*. Civilização Brasileira, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1985, p. 135-194.
- CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. Duas Cidades, São Paulo, 1975.
- _____. "A Sociologia no Brasil". In: *Enciclopédia Delta-Larousse*. Rio de Janeiro, 1967, pp. 1.107-1.123.
- DIÉGUES JR., Manuel. *Regiões culturais do Brasil*. Rio de Janeiro, 1961.
- FERNANDES, Florestan. *Folclore e mudança social em São Paulo*. Anhembi, São Paulo, 1961.
- FONSECA, Edson Neri da. *Casa Grande e Senzala e a crítica brasileira de 1933 a 1944*. Companhia Editora de Pernambuco, Recife, 1985.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Editora da Universidade de Brasília, Brasília, 1963.
- FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. Brasiliense, São Paulo, 1986.
- FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento*. Paz e Terra, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1984.
- GURVITCH, Georges. "Les sociétés globales et les types de leurs structures". In: GURVITCH, Georges (org.). *Traité de Sociologie*. PUF, Paris, 1958.
- KNIG, René. "Cultura". In: KNIG, René (org.). *Sociologia*. Enciclopédia Meridiano-Fischer, Lisboa, 1971.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1986.
- MOTA, Carlos Guilherme. *A ideologia da cultura brasileira*. Ática, São Paulo, 1977.
- MUNNÉ, Federico. *Grupos, masas y sociedades*. Editorial Hispano Europea, 2ª ed., Barcelona, 1974.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. Brasiliense, 2ª ed., São Paulo, 1986.
- _____. "A Escola de Frankfurt e a questão cultural". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ANPOCS, v. 1(1), 1986.
- _____. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. Brasiliense, São Paulo, 1988.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "Identidade cultural identidade nacional". *Tempo Social*. Rev. Soc. USP, 1(1):29-46, 1º sem., São Paulo, 1989.
- _____. (org.). *Roger Bastide*. Ática, São Paulo, 1983.

- REALE, Miguel. "Um sociólogo naturalista". In: FONSECA, Edson nery (org.). "Casa grande & senzala e a crítica brasileira de 1933 a 1944". Op. cit. (Artigo originalmente publicado em 1936).
- RIBEIRO, Renato Janine. "Cultura, identidade e diferença". Revista Sociedade & Estado.
- RIVIÉRE, Claude. "Cultura". In: BOUDON, Raymond *et alli* (orgs.). *Dicionário de Sociologia*. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.
- RODRIGUES, José Honório. *História e historiadores do Brasil*. Fulgor, São Paulo, 1965.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Livraria José Olympio Editora, 7ª ed., v. 1, Rio de Janeiro, 1990.
- WHITE, Leslie A. *O conceito de sistemas culturais. Como compreender tribos e nações*. Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1978.

(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM OUTUBRO DE 1992)

CULTURA BRASILEIRA, UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA

Roque de Barros Laraia*

RESUMO. Muitos autores utilizaram o conceito de cultura brasileira com um significado próximo do germânico *Kultur*, que pode ser confundido com erudição. O que se quer mostrar é que o conceito antropológico de cultura brasileira tem um significado muito amplo, não se restringindo "às grandes conquistas do espírito humano". Autores como Gilberto Freyre e Mário de Andrade foram pioneiros na utilização de uma abordagem antropológica. Finalmente, é feito um levantamento das obras modernas produzidas pela Antropologia no Brasil, obras estas capazes de identificar os aspectos mais ocultos da cultura brasileira, invisíveis para aqueles que insistem em confundir cultura com erudição.

Em um outro trabalho¹ mostramos a dificuldade da adjetivação do conceito de cultura e discutimos como vários autores utilizam o conceito de "cultura brasileira", quando enveredam pela busca da compreensão da consciência nacional, do caráter nacional e até mesmo da identidade nacional. A principal dificuldade encontrada foi de ordem conceitual: a maioria dos autores analisados foi mais influenciada pelo conceito de *kultur* germânico, que se refere a toda grande produção do espírito humano, o que em outras palavras pode ser confundido com erudição, deprezando o conceito de *culture*, elaborado por Tylor, que abrange tudo aquilo que o homem faz como membro de uma dada sociedade e que depende de uma forma qualquer de aprendizado. O conceito de Edward Tylor, formulado em 1871 em seu *Primitive culture* é o ponto de partida para todas as numerosas formulações do conceito de cultura realizadas pelos antropólogos do século XX.

Mostramos no trabalho citado que autores importantes não utilizaram o conceito de cultura brasileira, segundo uma abordagem antropológica. Assim é que Alberto Torres, em seu livro *O problema nacional brasileiro*, (Torres, 1941, 38) chegou a afirmar que "nunca chegamos a possuir uma cultura própria, nem mesmo

* Roque de Barros Laraia é professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

uma cultura geral". Ou então: "Tal tem sido o nosso nível de preparo mental até hoje. Nós temos ilustração: não temos cultura" (220). Sem conseguir se libertar do pressuposto que cultura significa erudição, passou a buscar uma definição do caráter nacional e a partir daí foi facilmente dominado por generalizações tão comuns aos autores que adotam esta abordagem. O brasileiro, diz ele, "é sensível, generoso, nobre, hospitaleiro, probo e trabalhador". Apesar de todos estes equívocos, o livro de Torres nos parece surpreendentemente atual quando afirma que o modo de pensar dominante leva o nosso povo "a transformar o desânimo em descrença da raça e da pátria e adotar por credo a forma negativa de virtude e do patriotismo que consiste em exagerar e proclamar os nossos defeitos, os nossos vícios, a nossa corrupção e a nossa ignorância" (123). Poderíamos citar outros trechos que mostram a atualidade de seu livro, mas terminamos com a citação da página 181: "Atravessamos neste momento a crise mais séria de nossa história".

Um outro autor criticado por nós foi Fernando de Azevedo que, apesar de ter tido acesso às obras antropológicas da primeira metade do século, continuou com uma definição de cultura muito semelhante à de Alberto Torres: "Entendemos por cultura... esse estado moral intelectual e artístico, em que os homens souberam elevar-se acima das simples considerações de utilidade social, compreendendo o estudo desinteressado das ciências e das artes". A sua idéia de cultura, como forma de erudição, fica bem evidente na análise do conteúdo de seu livro *A cultura brasileira*, publicado em 1943. Os títulos de seus capítulos são bastante elucidativos: "A vida intelectual"; "A vida literária"; "A cultura científica"; "A cultura artística", etc.

Carlos Guilherme Mota, ao se referir ao I Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em janeiro de 1945, no Teatro Municipal de São Paulo, mostra o surgimento de uma preocupação com a tese da "democratização da cultura", tema este que vai perdurar por mais de vinte anos. Tanto é que Florestan Fernandes, em seu discurso aos graduandos de 1964, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, referindo-se à necessidade de fortalecimento da ordem social democrática, atribui ao intelectual a função de "operar como agente humano da democratização da cultura, hoje mera entidade abstrata e verbalizada nas intenções dos mais avançados!".

Ora, o que necessita ser democratizado é algo que está monopolizado, que é privilégio de uma minoria em detrimento de uma maioria. Assim, mais uma vez, vemos que o significado de cultura adotado é o de *kultur*, acessível para poucos, mas que deve ser partilhado por muitos. Debaixo de uma aparente generosidade, esconde-se o fato grave da negação da existência de uma cultura entre as camadas mais desprivilegiadas.

Esta situação perdurou até os nossos dias. Na ocasião do surgimento do Ministério da Cultura, a Associação Brasileira de Antropologia enviou ao primeiro titular da pasta um documento no qual sugeria diretrizes para atuação em relação à cultura brasileira. Essas sugestões mostravam como o Ministério poderia contribuir para o sucesso de programas realizados por outros ministérios, principalmente nas áreas de habitação e saúde. O documento foi engavetado e nós tivemos uma

sucessão de ministros que insistem em confundir cultura com música, pintura, teatro, etc... Não resta dúvida que a maior aproximação do Ministério com cultura brasileira foi a teoria da broa de milho!

Pelo que afirmamos até o momento, pode parecer que não existem autores que utilizaram o conceito segundo uma abordagem verdadeiramente antropológica. Felizmente, isto não é verdade. Podemos, então, citar esses outros autores.

Gilberto Freyre, aluno de Franz Boas, teve, mais do que qualquer outro brasileiro de sua época, acesso à teoria antropológica sobre cultura. Com Boas, conforme nos informa em seu prefácio da primeira edição de *Casa grande & senzala*, aprendeu a

"considerar fundamental a diferença entre raça e cultura: a discriminar entre os efeitos das relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio".
(Freyre, 1963).

Muito já foi dito sobre a obra de Gilberto Freyre, por isto não vamos repetir aqui as críticas que lhe foram feitas, como a sua busca de um modelo de cultura brasileira, por meio do estudo de um segmento dominante de uma região. Queremos mostrar é que Freyre foi um pioneiro na utilização antropológica do conceito. Em *Casa grande & senzala*, o termo *kultur* perde espaço para a descrição e análise do comportamento trivial, até mesmo rasteiro. Cultura deixa de ser erudição exclusivamente e passa a ser a maneira de cozinhar, de fazer sexo, de judiar, de se vestir.

"É dentro da casa" - diz ele - "na hora da modorra, é que os homens, mulheres e meninos desferravam-se dos excessos europeus de vestiários. Os meninos andando nus ou de sunga-nenê. Os grandes de chinelos, sem meia, de pés descalços; os senhores de engenho, de chambre de chita por cima das ceroulas; as mulheres de cabeça" (413).

Por intermédio de *Casa grande & senzala* podemos vislumbrar um fragmento daquilo que chamamos cultura brasileira, que não pode ficar limitada aos nobres salões da casa grande. Daí a importância da cozinha, da senzala, dos sobrados e dos mocambos.

Dentre os pioneiros, encontramos também Mário de Andrade, apesar de toda a contradição que encontramos em sua obra. Existe um Mário de Andrade que busca o caráter e a consciência nacional, que faz afirmações tão disparatadas como "o brasileiro não tem caráter porque não possui uma civilização própria nem consciência tradicional", ou quando aceita estereotipações usuais que o levam a considerar como traços marcantes da personalidade brasileira a "indolência, a sensualidade, a preferência pelo sonho, a observação melancólica da realidade, a malfcía e a agilidade de raciocínio quando em perigo, a capacidade para mentira". Enfim, um brasileiro que é o próprio Macunaima, o índio que é negro e se torna

branco por meio da água purificadora do batismo. Mas existe um outro Mário de Andrade, capaz de produzir um texto verdadeiramente etnográfico, como *O turista aprendiz*, onde capta as coisas aparentemente simples, mas que juntas constituem o todo de nossa cultura. É o caldo-de-cana, os sorvetes coloridos de Belém, o repicar da viola, a semostração da carioca, o bumba-meu-boi, etc. A cultura brasileira como reinvenção dos traços europeus. Um sistema dinâmico e não apenas a herança estática de diferentes tradições. Os elementos herdados são apropriados, e numa rica forma de bricolagem, reinterpretados, reorganizados, como nos mostra Da Matta:

"No campo religioso conseguimos criar religiões intersticiais, como a umbanda, religiões sincréticas, isto é, fundadas em elementos compostos e tirados de outros credos, tudo isto neste jogo de ideologias que se nutrem do ambíguo e da conciliação abrangente que evita a todo custo o conflito e o confronto".

A antropologia brasileira, como todos sabem, cresceu a partir dos trabalhos de campo realizados junto às nossas numerosas sociedades indígenas. Nesses trabalhos, os antropólogos adquiriram a experiência da utilização do conceito de cultura. Experiência esta que foi facilmente obtida, pois não existia dificuldade em identificar os traços culturais de sociedades tão diferentes. O observador naturalmente guardava uma grande distância do seu objeto de estudo. A dificuldade surge quando o familiar e o exótico podem ser confundidos em um só objeto. Quando é necessário fugir da armadilha de classificar como "sobrevivência cultural" ou como *folklore* procedimentos que são de fato traços marcantes de nossa cultura. Foi somente a partir da década de 1970 que os antropólogos começaram a se interessar, no Brasil, por outros objetos de estudos, diferentes daqueles outros tradicionalmente priorizados pela antropologia. Foi um momento marcado por muitas críticas e por uma preocupação demasiada na justificativa da escolha do objeto. Foi nesse momento que se chegou a dizer que os antropólogos tinham assumido a tarefa de estudar o "lixo da nossa sociedade". E o que era este lixo? Eram ritos sociais, costumes, crenças, opções existenciais, que tinham sido desprezados como objetos de estudo, até então, pelas Ciências Sociais e até mesmo pela própria antropologia. O que se verificaria depois, como pretendemos demonstrar neste texto, é que muitos dos novos objetos estudados eram tão importantes para a compreensão da sociedade brasileira que é difícil entender porque foram relegados por tanto tempo.

Nesta mudança da definição de objeto, Roberto Da Matta foi o pioneiro. Na década de 1960, foi um etnólogo competente e participou ativamente de um dos projetos mais importantes da etnologia brasileira. O estudo dos Jê do Brasil central, por meio de um convênio entre o Museu Nacional e a *Harvard University*. Em decorrência desta pesquisa escreveu o livro *Um mundo dividido - a estrutura social dos índios Apinayé*, considerado uma das mais importantes monografias de nossa Etnologia. Nos anos 1970, entretanto, Da Matta volta a sua atenção para aspectos

da sociedade nacional, publicando em seu livro *Ensaio de antropologia estrutural* o artigo "O carnaval como rito de passagem". É o primeiro passo, seguido imediatamente por outros, no estudo de aspectos de nossa cultura. Em uma conferência magistral, intitulada *Sociologia da saudade*, realizada durante a 18ª Reunião Brasileira de Antropologia, em abril de 1992, Roberto Da Matta explicou esta mudança de objeto etnográfico. Ela foi decorrente do "fracasso" de seus estudos com as sociedades tribais e esclareceu:

"Por que fracasso? Porque entre os índios logo senti a barreira intransponível que me separava deles. Não que alguém não possa satisfatoriamente superar a barreira e satisfazer-se plenamente com suas experiências no mundo tribal. Não. O fulcro de minha insatisfação parecia ser outro porque sempre tive a pretensão de juntar cabeça com coração. Algo que meus estudos indígenas jamais me permitiram realizar. Mas que minhas investigações posteriores, quando comecei a estudar o Brasil, recompensaram plenamente".

O passo inicial dado por Da Matta estimulou muitos jovens antropólogos a buscarem os seus objetos de estudos bem junto de si mesmos, sem ter em que realizar o longo deslocamento tanto espacial como cultural que caracterizava a antropologia tradicional, cujos informantes preferenciais só podiam ser encontrados no interior das florestas ou espalhados pelo nosso mundo agrário. A partir de então tornou-se possível eleger como objeto de estudo aspectos de nossa cultura que, por estarem tão próximos, sempre foram difíceis de serem focalizados.

O carnaval, este grande rito social que tem a capacidade de mobilização popular maior do que qualquer partido político ou religião, passou a ser um tema preferido de estudos. Maria Julia Goldwasser, em seu livro *O palácio do samba*, mostra muito bem como as funções da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira extrapolam os objetivos centrais da mesma, que é de colocar a escola na avenida. Durante todo o ano, a Mangueira funciona como uma grande sociedade de auxílio mútuo, mas é a "ideologia do samba" que reforça os laços de solidariedade entre os seus componentes.

O futebol, principal esporte do país, deixou de ser visto como o "ópio do povo" para se transformar em objeto de estudo. Simoni Lahud Guedes e Ricardo Augusto Benzaquem de Araujo o tomaram como tema de suas dissertações de mestrados.

Sandra Maria Correa de Sá Carneiro mostrou por intermédio de seu livro *Balão no céu, alegria na terra*, (1986), que atrás de cada balão que sobe no Rio de Janeiro, desafiando as posturas municipais que proíbem essas perigosas manifestações culturais, existe todo um mundo organizado e complexo, mobilizado por meio de uma ação solidária, que permeia várias classes sociais, com o objetivo de manter viva uma "arte popular", que levou um baloeiro a fazer a seguinte trova:

*Fazer balão é ciência,
Soltar é sabedoria.
Vê-lo bailando no espaço,
É que nos dá alegria.*

Práticas alternativas ou sistemas de crenças heterodoxas atraíram a atenção dos antropólogos. Assim, Luis Rodolfo de Paixão Vilhena fez uma análise antropológica da astrologia, um sistema de crença com pretensão a ciência, de grande divulgação em nossos meios de comunicação. Bárbara Musumeci Soares estudou a homeopatia e José Fonseca Ferreira Neto preocupou-se com os ufologistas.

A novela de televisão, este folhetim do século XX, foi objeto de estudo de vários antropólogos. Ondina Fachel Leal, em *A leitura social das novelas das oito*, (1986), compara a leitura da novela *Sol de verão* por expectadores de duas camadas sociais diferentes, concluindo que a interpretação dos significados depende basicamente da experiência das pessoas, de suas histórias e projetos de vida e das muitas mediações sociais que empregam em seu cotidiano. *Mulher de novela e mulher de verdade* foi o título da dissertação de Rosane Manhães Prado. E gostaria de registrar aqui o trabalho de dissertação, em nível de graduação, de um nosso estudante, Márcio Caniello, que analisou os aspectos simbólicos da novela *Partido alto*, inaugurando uma técnica de observação que foi jocosamente denominada de etnografia do sofá, ou seja, o antropólogo e o seu objeto de estudo reunidos na própria sala de visita.

Finalmente, foi possível perceber que o mundo dos desviantes faz parte de nossa cultura brasileira, criando formas novas de inter-relacionamento e de interpretação da realidade social. Entre as muitas formas de desvios sociais, algumas delas foram objeto de estudos dos antropólogos. É exemplar o trabalho de Gilberto Velho, comparando dois segmentos etários da alta classe média carioca, que têm em comum o fato de serem viciados em drogas. São eles *Os nobres e os anjos* (e este é o título de sua tese de doutoramento). Os primeiros constituídos por pessoas de mais de trinta anos, possuidores de um diploma de nível superior, viciados em cocaína, e que apresentam um ambicioso projeto de vida, geralmente no campo da arte ou da literatura, o que lhes assegura um forte apoio familiar. Os segundos são *teenagers*, geralmente mal-sucedidos no ensino fundamental, viciados em maconha, adeptos do *surf*, que se comunicam entre si usando um fraco vocabulário que necessita de uma complementação por meio expressão corporal. Em muitos casos, os informantes são irmãos mais novos dos "nobres". São denominados "anjos" porque, ao contrário da juventude transviada dos anos 1950, detestam qualquer forma de violência. Têm a reprovação da família, que muitas vezes os reprimem de formas drásticas.

O mundo das "garotas de programas", uma nova forma de prostituição, foi investigado por Maria Dulce Gaspar. É possível fazer um contraponto entre este trabalho e o de Carlos Versiani dos Anjos Jr. que estudou a forma tradicional de prostituição, realizada no baixo meretrício. Homossexualismo foi o tema de vários

autores. Destacamos aqui os trabalhos de Peter Fry e Luiz Mott. Todos estes trabalhos têm em comum uma abordagem antropológica, interessada em conhecer novas representações da realidade social e fugindo das análises de patologia social, que de fato nunca fizeram parte do domínio de nossa disciplina.

Para terminar esta amostragem dos trabalhos antropológicos que se diferenciam dos realizados pela antropologia tradicional, no que se refere à escolha do objeto, nada melhor que o recém-lançado livro de Livia Barbosa, *O jeitinho brasileiro, a arte de ser mais igual que os outros*, (1992), em que a autora pesquisa a nossa conhecida prática de pedir "por favor, vê se dá um jeitinho" e a compara às situações conjunturais que levam à formulação deste pedido com a que ocorre em outros sistemas culturais. Um ponto forte de seu livro é o capítulo *O jeitinho e o Você sabe com quem está falando? uma comparação entre dois dramas sociais*, mostrando que a primeira fórmula é uma maneira de fazer uso da barganha e da argumentação, enquanto a segunda reflete o exercício da autoridade e do poder. E o mais interessante é que a mesma pessoa, utilizando do jeitinho, parte do pressuposto da igualdade entre os interlocutores, o que nega - reforçando o pressuposto das desigualdades sociais - quando utiliza da expressão autoritária: "Você sabe com quem está falando? Roberto Da Matta, no seu artigo cujo título é esta última expressão, analisou um rito autoritário que somente pode ser utilizado quando o ator está numa situação de poder. Livia Barbosa, orientanda de Da Matta, estudou exatamente o ritual oposto em que se busca o estabelecimento de relações positivas, ao mesmo tempo que se procura contornar a impessoalidade das leis e das instituições. Em um momento que se fala tanto em modernidade, este é um rito da nossa sociedade que deve ser estudado, exatamente porque, como afirma a autora, faz parte de nossa tradição cultural quereremos ser "mais iguais que os outros".

Os trabalhos acima mencionados mostram que a Antropologia adotou um conceito de cultura mais abrangente, que inclui idéias, atitudes, atos e objetos.² Desta forma todos os membros da humanidade são seus atores, independentemente de classe ou de raça. Ao definir como objetos de seus estudos todos os tipos de ação humana, que dependem de aprendizado e que estão correlacionados com o pertencimento a uma dada sociedade, a Antropologia atribuiu a si mesma uma tarefa sem fim.

NOTAS

1 - Vide *Cultura brasileira* in Série Antropologia, nº 88, Fundação Universidade de Brasília, Brasília, 1990.

2 - cf. Leslie White e Beth Dillingham, *The Concept of Culture*, Burgess Pub. Co., Minneapolis, 1973, 31.

RÉSUMÉ

Plusieurs auteurs ont utilisé le concept de *culture brésilienne* avec une signification proche du concept allemand de *Kultur* qui peut être confondu avec érudition. Ce qu'on voudrait montrer dans cet article est que le concept anthropologique de culture brésilienne possède une signification beaucoup plus vaste que "les grandes conquêtes de l'esprit humain". Gilberto Freyre et Mário de Andrade ont été les pionniers à mettre en oeuvre une approche anthropologique. Finalement, on mène une enquête sur les ouvrages modernes publiés au Brésil, dans le domaine de l'Anthropologie, ouvrages qui révèlent des aspects cachés de la culture brésilienne, invisibles pour ceux qui insistent à confondre culture et érudition.

ABSTRACT

Many authors have used the concept of *Brazilian culture* with a meaning closer to the German *kultur* which can be confused with erudition. What it is aimed to show is that the anthropological concept of Brazilian culture has a wider meaning, not limited to "great achievements of the human spirit". Such authors as Gilberto Freyre and Mario de Andrade have been pointed out as forerunners in using an anthropological approach. Finally, a survey of modern works in Brazilian anthropology is carried out, capable of identifying even the most hidden aspects of Brazilian culture which are invisible to those who insist on confusing culture with erudition.

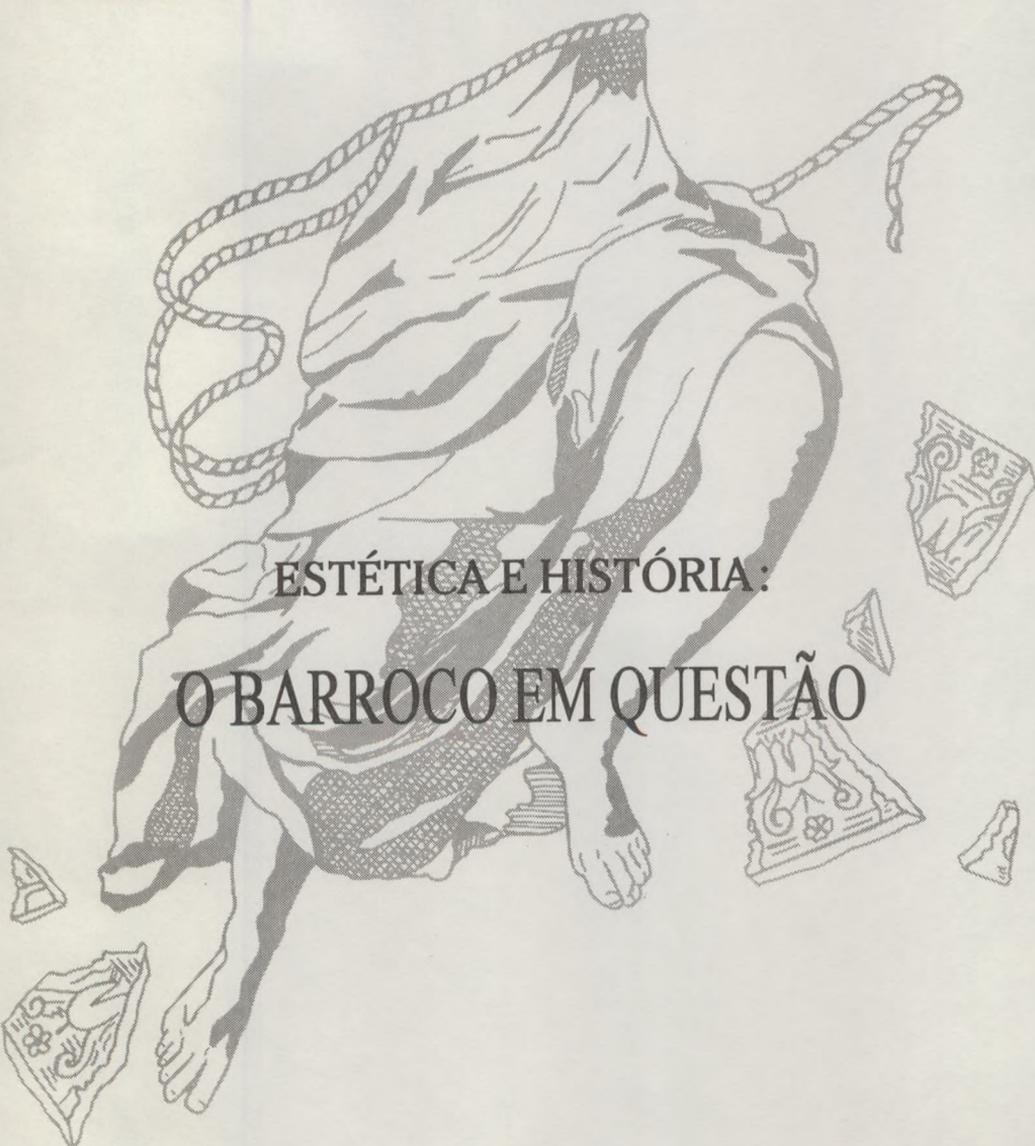
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Duas Cidades, São Paulo, 1976
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1943.
- BARBOSA, Lúvia. *O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. Campus, Rio de Janeiro, 1992.
- DA MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Vozes, Petrópolis, 1981.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. EdUnB, Brasília, 1963.
- GOLDWASSER, Mária Júlia. *O palácio do samba*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1975.
- LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Vozes, Petrópolis, 1986.

SÁ CARNEIRO, Sandra Maria de. *Balão no céu, alegria na terra*. FUNARTE/
Instituto Nacional de Folclore, Rio de Janeiro, 1986.

TORRES, Alberto. *O problema nacional brasileiro*. Imprensa Nacional, Rio de
Janeiro, 1941.

(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM OUTUBRO DE 1992)



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 retorno histórico, ou até mesmo nostálgico ao Barroco, porém o retorno do Barroco em um contexto histórico particular. Este retorno 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 tornou 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.¹ 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.² Notemos, pois, que ela se tornou 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.

sobre o Barroco³ fala alto também sobre a importância do Barroco como objeto de pesquisa. É 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.⁴ 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.⁵ Seja como for, pesquisadores tão importantes quanto Walter Benjamin e Benedetto Croce⁶ 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,⁷ 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*.⁸ Qualificamos assim, esse fenômeno de neobarroco, classificando-o entre as modas neo de que falou Henri Lefebvre.⁹ 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".¹⁰

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.¹¹

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 produziriam 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.¹²
- 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.¹³ 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 moderno/pós-moderno.

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 1991,¹⁴ 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 1928¹⁵ e que só conheceu uma recepção ativa e produtiva a partir dos anos 1970,¹⁶ que encontramos uma leitura do Barroco inscrita num paradigma da modernidade. Mais recentemente, foi Christine Buci-Glucksmann¹⁷ quem se engajou na trilha desta leitura e a explicitou e desenvolveu na medida em que ela aproximou da modernidade baudelaireana aquilo que ela denominou a razão barroca, bem como da figura da alegoria que a ela está intrinsecamente associada, 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.¹⁸

Um problema desta dupla hipótese, e não o menor, consiste no fato de que os dois termos da oposição moderno/pós-moderno 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 Lepenies¹⁹ 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 tornada 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.²⁰ 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.²¹

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 retorno 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 retorno 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 retorno ao Barroco, é preciso dizer: retorno 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:²²

Eu diria que se o Barroco, hoje, está retornando, 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 retorno 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 retorno 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.²³

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.²⁴ 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,²⁵ 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;²⁶ eis aqui sua rejeição ao romantismo:

O anti-romantismo

Às 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"²⁷ — prepara o terreno para um retorno 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 ("retorno a"), implica e pressupõe sempre um certo "retorno de", uma vez que, segundo as leis hermenêuticas mais rudimentares, o interesse por um objeto de conhecimento se enraíza 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.²⁸ Eis o que explica em parte a atitude ("retorno 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.²⁹

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.³⁰ 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 "retorno 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 retorno 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.³¹ 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.³² 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 torná-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.³³ A observação das formas barrocas "flamboyantes" lhe permitiu também reconhecer aí o trabalho artístico em segundo grau³⁴ ao qual ele atribui 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 barroca³⁵ de pensadores e de artistas que a historiografia separou e classificou em categorias heterogêneas. Assim, encontra-se em Deleuze, por exemplo, numa só página³⁶ 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, Buñuel.

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"³⁷. 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.³⁸ 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 desenvolvido 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*³⁹ 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 torna 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 tornou, 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 —⁴⁰ 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"⁴¹), 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 Corneau (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 fala 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'età 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 del 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 <postmoderno>, di cui è stato snaturato il significato originario. [...] propongo un'etichetta diversa per alcuni oggetti culturali del nostro tempo (non è detto affatto che siano gli stessi denominati come <postmoderni>). 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'Artifice*, 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 *Daphnis* XVIII:4, 1989, 641-701.

- 17 - Penso em particular em seu primeiro livro sobre o Barroco: *La Raison baroque, De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, Paris, 1984. Este livro será seguido de *La Folie du voir, De l'esthétique baroque*, Galilée, 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 *L'Impureté*, 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 Gregório 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. É 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 cultural 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 Wölfflin'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).

A PROSA BARROCA DA HISTÓRIA TRÁGICO-MARÍTIMA

Angélica Madeira*

"Mais le Baroque est un long moment de crise, où la consolation ordinaire ne vaut plus."

Deleuze, *Le Pli*

RESUMO. *O artigo explora as convenções retóricas dos relatos de naufrágio, e argumenta - com base nos próprios textos - porque podem ser considerados como prenunciadores dos princípios estéticos da arte barroca.*

O estranho fascínio que os relatos de naufrágio¹ exercem sobre o leitor contemporâneo provavelmente decorre de alguma afinidade oculta entre aquela configuração imaginária do século XVI tardio e a nossa. Somos ali confrontados a uma forma de sensibilidade trágica que parece tocar o ponto da fraqueza, mascarado pela euforia do novo: o inconsciente catastrófico da modernidade.²

Destoando da produção da literatura quinhentista e seiscentista, codificada em uma retórica épica e laudatória, os relatos de naufrágio constituem uma série narrativa cuja especificidade artística demanda reflexão. A regularidade de sua estrutura - três seqüências que acompanham a lógica temporal dos acontecimentos - corresponde às fases sucessivas da viagem: preparação; tempestade e naufrágio; e perda em terras estranhas. Estas partes, apesar de encadeadas, são bastante heterogêneas entre si e quase autônomas. A própria superfície textual deixa visíveis os encaixes que presidem ao princípio da justaposição que rege a própria estrutura. Na verdade, é possível ali detectar, de forma imbricada e embrionária, convenções discursivas modernas que só se diferenciarão um século mais tarde, as do discurso histórico, as do ficcional e as do etnográfico.

Apesar da regularidade deste tríptico e da ordem cronológica das seqüências, a duração e o ritmo revelam uma temporalidade segmentada,

* Angélica Madeira é professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília.

interrompida desde o início pela presença espectral da cena fantasmática, o *naufrágio*, que introduz um centro narrativo deslocado, um catalisador do afeto trágico, vivo e presente na memória dos narradores que relatam a cena, ora a partir de sua própria experiência, ora, de segunda mão, a partir do relato de algum sobrevivente.

Os contrastes abruptos de sentido - passagens da calma à ventania, oscilação dos ânimos entre desespero e esperança, claridade e escuridão das imagens - são trabalhados segundo convenções que reiteram padrões estéticos barrocos. O "volume sonoro" do texto é modulado por linhas curvas e abruptas que acompanham os movimentos dramáticos por meio de efeitos de *crescendo* e *diminuendo*, reforços de intensidades e ênfase nas dissonâncias.

Por fim, o último aspecto que permite identificar estes relatos com a estética barroca: a alegoria do naufrágio em torno da qual toda a narrativa se organiza e que justifica o próprio sentido de se relatar tal viagem.

A descoberta da matriz barroca dos relatos conduziu-me à aventura de tentar compreender os aspectos mais significativos daquela episteme e dos monumentos da cultura ali gerados, como a *História trágico-marítima*.³

O conceito foucaultiano de *épistémé* - entendido como conjunto de "condições que possibilitam o surgimento de discursos e práticas sociais" (Foucault, 1973) - parece-me permitir a superação das dificuldades maiores de ter que operar transdisciplinarmente - passagem diagonal por diversos saberes e disciplinas a partir de uma questão precisa colocada a um conjunto de textos-documentos. Ao mesmo tempo parece-me ser capaz de evitar as concepções idealizantes, substancialistas ou essencialistas (espírito de uma época, visão de mundo, *Zeitgeist*) das quais os manuais de história da arte estão cheios; o conceito foucaultiano evita ainda as dualidades estanques que, em vez de entretecer, dicotimizam as relações entre arte e sociedade: texto/contexto, representação/realidade empírica ou ficção/história.

O Barroco, entendido em sua historicidade, implica de forma interna - e não aproximativa ou analogicamente - as múltiplas dimensões da cultura e os vários domínios da representação: das práticas cotidianas à religião, da arte à ciência, à economia e à política. Daí este liame indissolúvel entre as várias linguagens das artes - música, literatura, pintura, escultura -, do traçado urbano e da arquitetura, reveladores das formas de sociabilidade e do novo sentido atribuído ao espaço público, aos rituais sociais, fossem eles pagãos - salões, teatros, paradas militares - ou religiosos - triunfos eucarísticos, procissões, prédicas, autos-de-fé.⁴

Sendo os *documentos* em si mesmos *acontecimentos*, a própria existência de narrativas tais como os relatos de naufrágio pode ser reveladora das contradições do momento que as viu surgir, o que também as reveste de importância para a compreensão histórica de uma forma de cultura e sociedade.

De fato, mais que qualquer outro tipo de narrativa que surge naquela época em Portugal, os *relatos de naufrágio* - pelas próprias convenções que os organizam - constituem por assim dizer uma das expressões mais agudas da

crise que açambarcava todos os domínios da representação, do saber, dos valores, das artes. Compondo um conjunto de difícil classificação - e o século XVI tardio é rico em "gêneros narrativos menores" e inclassificáveis -, aqueles relatos compartilham com a literatura de seu tempo o hibridismo, a descontinuidade formal e a heterogeneidade. Uma literatura resultante da confluência de gêneros e da imbricação e releitura de tradições eruditas e populares que, ao lado dos discursos autorizados, hegemônicos e oficiais, proliferou durante os séculos XVI e XVII na Europa.⁵

Catalogados sob denominações genéricas, narrativas de viagem ou históricas - o que de fato e legitimamente são - os relatos de naufrágio têm sido objeto de estudo de historiadores que neles realçam a natureza empírica da representação, enquanto a crítica literária os analisa preferencialmente por suas características estruturais (Rodrigues Lapa, 1944; Sérgio, 1956; Lanciani, 1979). Foi também realçado o seu papel pragmático, enquanto literatura de massas, funcionando como uma espécie de proto-jornalismo, sendo o único meio de comunicação a transmitir notícias dos embarcados aos parentes que ficavam no reino (Saramago, J. 1971, CIII-CIX). Este último aspecto incita o investigador a tentar compreender o sucesso de público daqueles libretos que circulavam, inicialmente, em Portugal e que a partir do século XVII invadiram toda a Europa, o que era, em si mesmo, um indício da importância que tiveram para a sociedade da época. Muito de seu êxito deve ser atribuído às características que compartilham com as narrativas populares, com seu gosto por acontecimentos extraordinários e trágicos, assim como pelo exotismo das histórias passadas em terras distantes.⁶ Por outro lado, a necessidade de suprir as casas de impressão, que multiplicavam-se em Lisboa e espalhavam-se por todo Portugal, é um dado para compreender o incentivo a que se publicassem aqueles livrinhos que vinham a prelo sob forma de pequenos panfletos baratos e que se tornaram verdadeiros *records* editoriais e de venda.⁷

Estas questões, de natureza sócio-histórica, ocuparam-me durante um longo período. Embora não tivesse nunca considerado as narrativas como prova da verdade ou registro de fatos realmente acontecidos, aquela primeira leitura, por seu pendor mais denotativo e realista, ocultou-me a natureza simbólica e artificial da linguagem, os padrões retóricos e as convenções organizadoras daquele imaginário.⁸

Não mais tomar as narrativas como documentos portadores de informações nem como cumprindo uma função pragmática na sociedade, a não ser na medida em que punham em circulação um conjunto de imagens impregnadas de valores éticos e estéticos:

Imagens de tempestades, assim como os textos que descrevem tempestades, não reportam fenômenos atmosféricos ou eventos reais, eles articulam uma concepção dramática da existência humana. (Goedde, O., 1989, 30).

Plasmada por figuras incongruentes e formas descontínuas, perspectivas e modulações infinitizantes, a arte barroca atualiza as novas concepções espaciais e princípios construtivos que almaram a sensibilidade moderna. Imaginário das ruínas, da crispação e da crise, perceptível por intermédio das representações dos gestos e das posturas corporais, das posições do olhar, do uso carregado de efeitos, de tudo o que ficou da iconografia barroca. «Adensamento expressional da linguagem» (Ávila, 1971, 21): todos os recursos da matéria-prima - seja pedra, som ou língua - são mobilizados, retorcidos, levados às últimas conseqüências, e ali mesmo, paralisados em figuras excessivas, adjetivas. Tudo o que se vê, e tudo o que se lê, tudo o que se ouve e se sabe sobre o Barroco, o conjunto de discursos, imagens e práticas emergentes naquele momento, uma formação discursiva que fornece uma moldura analítica que da arte à vida e da vida à arte, permite compreender o Barroco como uma totalidade histórica.⁹

É pois o *regime de imagens* que possibilita o surgimento de *figuras*, formas geométricas que podem ser abstraídas das figurações particulares, estas sim imagens desencadeadas, dotadas de um semantismo próprio, culturalmente constituído. Assim, compreender o regime de imagens de uma outra época é via de acesso privilegiada ao conhecimento do imaginário social, saber como uma sociedade delira, como metaforiza suas obsessões e seus medos.

Os relatos de naufrágio, pelas próprias convenções que os organizam - além da estrutura regular em tríptico - apresentam muitas vezes uma abertura sob forma de um prólogo onde o narrador explica as razões e motivos que tem para escrever: folgar com o fim dos males, dar um exemplo, fazer uma homenagem, guardar a memória, responder a um pedido, a uma promessa. Esta "portada" constitui o primeiro *encaixe*, ou seja, o enquadramento, o primeiro lance do jogo da enunciação que vai estabelecer o padrão do permanente ponto/contraponto entre o ato de escrever, rememorar, e o viver. É também a duplicidade desta posição inicial que permitirá os saltos abruptos no tempo e na consciência criando esta «diagonalidade narrativa» que resulta em engenho artístico, metalinguagem implícita dos mestres da prosa barroca (Ávila, 1971, 54).

Esta portada - ouverture - muitas vezes adquire autonomia, ampliada por reflexões digressivas onde o narrador deixa transparecer sua formação intelectual, na maior parte das vezes humanística e religiosa ou, mais raramente, científica.¹⁰ Ali também podem ser lidos os valores aos quais adere, reveladores de sua biografia - nascimento e educação. Tanto os valores adquiridos pela educação quanto aqueles derivados das tradições ali confluem. O saber erudito e os saberes produzidos pela cultura popular não se opõem, não se consideram distintos. Exemplar, neste sentido, é o prólogo do Relato do naufrágio que passou Jorge d'Albuquerque Coelho (1565), onde o narrador inicia contando o costume antigo, praticado pelos que escaparam de um grande perigo ou enfermidade, de oferecer no Templo uma tábua onde estivesse escrito o perigo do qual se via libertado. Conta ainda, seguindo Estrabão, que foi

recolhendo estas tábuas, que continham as doenças e os remédios, que Hipócrates pôs a Medicina em arte. Compara em seguida seu relato a um ex-voto, lembrança dos trabalhos passados no naufrágio e remédios usados: lágrimas, contrição e arrependimento das culpas. Seu intento é evitar o esquecimento, agradecer a mercê do Senhor que o salvou e assim louvá-lo para sempre.

Em quase todos os relatos da coletânea,¹¹ seguem-se, grosso modo, as três fases da narrativa, distintas e descontínuas: a *partida*, que comporta informações sobre data e o tempo, sobre a formação da armada e seus dirigentes; a *tempestade e o naufrágio*; e o *desterro* em alguma praia deserta.

A primeira sequência - que vai da saída (do Tejo ou de Goa, Cochim, ou Olinda conforme o sentido da viagem) até a cena da tempestade e do naufrágio - parece ser uma narrativa histórica, porém desta possui apenas algumas características superficiais: a pretendida objetividade do narrador vai sendo totalmente dissolvida pelo seu envolvimento emocional e a cronologia construída pelas datas não parece confiável. A primeira sequência permanece, mesmo assim, como uma estaca de referencialidade espaço-temporal, onde se dá destaque aos eventos selecionados e são nomeados os personagens centrais:

Partiu pois a nau Santo Alberto de Cochim a 21 de janeiro de 1593, da qual era capitão Julião de Faria Cerveira (HTM, 561).

Em seguida enumeram-se todos os postos dignos de menção da tripulação e o nome por extenso de seus ocupantes: o piloto, o sota-piloto, o guardião, o mestre, o escrivão.

Algumas narrativas abrem-se com a localização do momento político do reino:

O tempo que a Rainha D. Catarina avó d'El-Rei D. Sebastião governava este Reino de Portugal por seu neto... (HTM, 389).

Outras fazem referência à política colonial:

Tomando o visó-Rei, D. Constantino de Bragança, posse do governo da Índia, ficou o Governador Francisco Barreto em Goa, para dali se partir para o reino (HTM, 179).

Ora, apesar da afirmação peremptória por parte dos narradores de que vão se ater à pura verdade dos fatos, vemos que o padrão de distanciamento do discurso histórico é uma pista falsa, um puro artifício retórico, desmontado por este lugar "existencial" a partir do qual falam, a memória instauradora da falha

que buscam permanentemente preencher. Todos eles se propõem a relatar a verdade e a controlar a subjetividade:

... vou contar a viagem, naufrágio, desterro e fim...posto que com comum estilo, direi o que alcancei na experiência dos meus trabalhos, sem acrescentar nem diminuir a verdade do que se me oferece a contar (HTM, 37).

O juízo muitas vezes titubeia, a memória nem sempre é isenta e os acontecimentos se confundem. Existe uma contenção proposital:

"pois ...coisas de admiração e espanto, ainda que verdadeiras, sejam antes de passar caladas, que de contar com o risco de serem mal cridas... (HTM, 55)".

Já nesta primeira fase, alguns narradores, não todos, registram rumores populares, prognósticos e outros assombramentos que, se bem interpretados, teriam permitido prever os muitos trabalhos pelos quais passaria aquela nau. Outros narradores escrevem ainda sob o impacto do acontecimento e, utilizando uma adjetivação subjetivadora e outros recursos retóricos, comunicam a imediatez e a emoção do naufrágio, intercalando expressões de assombro e de dor:

Partiu neste galeão Manuel De Souza, que Deus perdoe, para fazer esta desventurada viagem de Cochim, a três de fevereiro o ano de cinquenta e dous (HTM, 5).

Entre o vivido (ou ouvido) e o narrado, instauram-se discrepâncias, dimensões desrealizantes e subjetivadoras do tempo e da percepção dos eventos guardados na memória.

A segunda sequência, *a tempestade e o naufrágio*, de caráter autônomo e altamente codificado, pode ser considerada como um momento de culminação, pois é o fragmento fantasmático por excelência, aquele em torno do qual organizam-se tanto os eventos que antecederam quanto os que se sucederão, inclusive aquele próprio relato. Ali concentram-se as imagens mais obsessivas e estandartizadas. O fragmento atua como imagem catalisadora, alegoria principal do texto, funcionando como uma espécie de *mola*, florão barroco aplicado, dobradiça que permite unir causalmente a primeira à terceira sequência.

A cena da tempestade e do naufrágio comporta uma série de pequenos quadros: a formação da tempestade, a discórdia dos elementos, a luta da nau com o mar bravio, o deslastre, as reações enlouquecidas dos marinheiros, a desintegração da nau, cenas correspondentes aos lugares retóricos codificados, que são intercalados às cenas mais prosaicas e realistas dos trabalhos dos marinheiros.¹²

Na terceira seqüência, os sobreviventes desterrados numa praia deserta iniciam sua "errança" por terras hostis - a costa Oriental da África, chamada desde o Grão-Cabo (que era o Cabo da Boa Esperança) até o norte de Moçambique, a Terra da Cafraria. São narradas as dificuldades internas do grupo, o encontro com tribos selvagens, a angústia pela incompreensão de sua língua e costumes. Esta última seqüência apresenta uma superfície discursiva distinta, marcada pela observação estranhadora dos seres e paisagens - pântanos insalubres, areais, rochedos abruptos, águas mornas e estagnadas, o contrário perfeito da visão do paraíso que predominou nos discursos europeus da época sobre a América (Buarque de Holanda, 1945 e Giucci, 1992).

Nesta seqüência são selecionados e descritos fragmentos de hábitos e costumes, detalhes que remetem a procedimentos discursivos que constituirão a retórica da literatura etnográfica, uma, ainda que precária, tomada de consciência da alteridade, mesmo ingênua, eurocêntrica e marcada pela arrogância que caracterizará sempre o olhar imperial do colonizador.

Este desenho geral dos relatos possui um interesse em si por tornar visíveis os efeitos de composição, ordem e disposição das seqüências, repartição dos movimentos e pausas, definidos pelo próprio gênero (Genette, 1969, 219).

O que se mostra como uma evidência, à primeira vista, e que codifica a narrativa como um todo é o contraponto espacial e temporal construído a partir da dupla posição do narrador: o *aqui e agora* da narração e o *lá e antes* da experiência vivida, lugares interligados pela função mediadora da memória. Na verdade, é ela que permite a complexificação da representação do tempo e do espaço, é ela que constrói a dobra da subjetividade que já se prenuncia nestes relatos. O duplo foco, como uma curva desenhada dentro de uma figura elíptica, permite assim a realização literária daquilo que no teatro e na pintura ficou conhecido como *trompe-l'oeil*, o engana-olho, o perspectivismo que segundo Deleuze:

"Não é exatamente um ponto, mas sim um lugar, uma posição, um foyer linear, linha saída das linhas. Chama-se-lhe ponto de vista na medida em que representa a variação ou a inflexão. Tal é o fundamento do perspectivismo (Deleuze, 1988, 27).

Como em *Las meninas*, de Velazques, ou *A deposição de Cristo*, de Caravaggio, cada narrativa apresenta dois focos: um explícito, de onde o narrador fala; outro escondido, de onde o acontecimento fala. Aí neste vão instala-se a metáfora, o deslocamento permanente de sentido, a escrita. Só o narrador, pela manipulação do material memorável, é capaz de fazer esta transposição, estar simultaneamente nos dois lugares, proceder a este vaivém entre um centro fixo e explícito e outro, oculto e móvel.

Enfatizo a questão do duplo lugar em que se encontra o narrador, pois este recurso se aguçava na cena do naufrágio, apesar de sua convencionalidade. A alternância dos pronomes, envolvendo em alguns momentos também o leitor

dentro do turbilhão das ondas, permite o jogo de distanciamento e aproximação (eles x eu, nós). O abismo temporal que separa o vivido do narrado faz com que o narrador se situe como alguém que tendo experimentado os acontecimentos, possa reencená-los enquanto narra. Assim a seqüência cronológica é apenas aparente e a narrativa segue o desenho de um zig-zague: o acontecimento dobra-se sobre a memória, e a memória desdobra-se em relato. Descontinuidade, desestabilização permanente da linearidade, pois este duplo foco está diretamente implicado na representação do tempo.

Os narradores às vezes lançam o olhar sobre os despojos e corpos mortos, expectadores, glosam a imagem e meditam sobre a vaidade humana:

...porque tudo quanto podíamos estender os olhos de uma e outra parte daquela praia, estava cheio de muitas odoríferas drogas, e outra infinita diversidade de fazendas, e cousas preciosas, jazendo muitas delas ao redor dos seus donos... (HTM,52-53).

Outras vezes, envolvem-se emocionalmente no naufrágio, narrando com dramaticidade cenas chocantes de desordem, caos, despedaçamento de corpos:

...era cousa medonha de ver, e em todo o tempo lastimosa de contar, a carniçaria que a fúria do mar em cada um fazia; e os diversos gêneros de tormentos com que geralmente tratava a todos, porque em cada parte se viam uns que não podendo mais nadar andavam dando grandes e trabalhosos arrancos com a muita água que bebiam; outros (...) que encomendando-se a Deus nas vontades, se deixavam a derradeira vez calar ao fundo; outros a que as caixas matavam, entre si entalados (...); outros a que as lanças, ou pedaços da nau, que andavam a nado os espedaçavam por diversas partes com pregos que traziam, de modo que a água andava em diversas partes manchada de uma cor tão vermelha como o próprio sangue, do muito que corria das feridas aos que assim acabavam seus dias. (HTM, 52)

A seqüência *tempestade e naufrágio* permite perceber estratégias do discurso ficcional. É este ponto de desordem - «confusa ordem com que a desventura tinha tudo aquilo ordenado» (HTM, 53) - que torna a viagem memorável, ponto de referência crucial, alvo para o qual todos os signos tendem e a partir do qual todos se dispersam. Signos que involuntariamente apontam para o *outro* centro: dispersão que se rebate sobre a totalidade da narrativa. A elipse - figura barroca por excelência - deslança um dispositivo cognitivo específico que permite compreender esta duplicidade dos focos e a complexidade da construção do ritmo, os padrões de duração, a alternância entre *ralentis* e acelerações. Provocando efeitos de contraste e de instabilidade,

a figura da elipse rebate-se também nas imagens que privilegiam a linha curva e a forma côncava; os ressaltos das próprias narrativas - que seguem um pouco *aos couces*, como se diz em uma delas, como as naus que se quebram sobre as ondas de matéria dura, feitas de pedra.

A ventania e o turbilhão impedem toda quietude, a posição sempre adernada do barco constrói a imagem instável:

o mar era tamanho que lhe não consentia fazer obra nenhuma, nem havia homem que se pudesse ter em pé (HTM,8).

Esta configuração permite ainda, a partir das imagens em movimento, compreender a cumplicidade entre os efeitos retóricos e estrutura narrativa.

A sequência *tempestade e naufrágio* funciona como encaixe, pedaço destacável, fragmento imaginário, representação do acontecimento que se efetua como destino, *alegoria*, figuração contundente da morte.¹³

A análise daquele fragmento levou-me à constatação de seu caráter repetido e seriado: trata-se de um dos tropos retóricos mais tradicionais e elevados da literatura ocidental, a *ekphrasis* dos oradores gregos.¹⁴ A fórmula da descrição compreende: a leitura de sinais da natureza que prepara a sequência da tempestade; a luta entre os elementos - a "discórdia elementar", a luta do barco contra os ventos e as ondas; o deslastre e outros trabalhos; o naufrágio: a morte da nau que, em geral, quebra-se antes de ir ao fundo; cenas de afogamento e morte; salvamento em alguma praia deserta ou pântano.

Giulia Lanciani (1979, 92) lembra-nos a liberdade dos narradores da HTM ao lidar com estas cristalizações retóricas. Segundo a autora, eles intercalam às fórmulas codificadas da *descriptio*, cenas prosaicas e de trabalhos braçais e manuais, desentupir os escoadouros cheios de pimenta, bombear a água, consertar velames e calafetar os rombos feitos no casco da nau, serviços de emergência, que se entrelaçam às cenas de desespero dos naufragos, suas reações e impulsos, a luta pela sobrevivência, cenas de medo. A disparidade da natureza desenha figuras similares na alma humana, contamina o grupo induzindo-o a comportamentos contraditórios. O conflito cósmico desdobra-se em conflito social e este desdobra-se em conflitos interiores e crises de consciência. *Conflito e disparidade* afirmam-se nestas narrativas como categorias antecipadoras da sensibilidade barroca.

A *alegoria tempestade e naufrágio*, encaixada no relato, gera um complexo metafórico que exige, para sua leitura, o trânsito por, no mínimo, duas chaves: a da *alegoria* - parábola, na medida em que funciona como um recurso literário-pedagógico tradicional, — e a da *metáfora* moderna, ampliando, adicionando outros sistemas de imagens que representam o *pathos*, a iminência da morte. Ambas as dimensões significativas alegorizam a existência como viagem, e viagem marítima, sem eixo, perigosa e temerária.

Por seu caráter codificado e recorrente, a alegoria é uma potente forma de intersecção entre *imaginário* e *história*, um dispositivo de mediação entre uma configuração estética e uma representação coletiva, figura organizadora de formas de percepção e de representação, dotada de eficácia comunicativa e emocional. A leitura alegórica tradicional privilegiará a pequena parábola que subjaz à narrativa como um todo. A leitura moderna se deterá sobre a própria cena do naufrágio, a morte vista como destino trágico, inevitável.

O naufrágio não é senão a culminação, o limiar dramático da provação. A narrativa desenha assim uma linha ascendente entre as cenas, crescendo em dramaticidade — os ventos em fúria, os mares cada vez mais grossos — até o ápice e a precipitação no abismo em forma de um turbilhão. Esta é uma imagem privilegiada para se observar a mistura e a transformação de significações agindo sobre o campo social, em um momento em que o grupo, como coletividade, perde seus referenciais valorativos ao enfrentar uma situação-limite.

A alegoria principal se mostra em toda plenitude de sua artificialidade, como um dispositivo retórico agindo sobre outras figurações. Codificada de acordo com um princípio aberto de significação, a alegoria escapa ao controle que o narrador tenta impor à sua interpretação. As imagens em que se desdobra parecem possuir aquela compleição muscular da matéria de que nos fala Deleuze (1988, 8), e que transforma todos os materiais em mármore.

Como a arquitetura do próprio barco, com uma parte submersa e outra aérea, o porão e o velame, o pesado e o leve, a narrativa como um todo constrói-se em torno das associações destas idéias contrastantes, antinomias, «movimento pendular de contrários» (Avila, 1971, 54). Todas as tensões que depois serão tomadas como categorias interpretativas daquilo que se chamou a "duplicidade da alma barroca", já aparecem na cena conflitual destes relatos: vida mundana e espiritualidade, destino e livre arbítrio (tensão moral), percepção do tempo como fugaz e o vislumbre da eternidade, morte, nesta vida e na outra, a salvação.

Imagens recorrentes de contrastes explicitam seu barroquismo intrínseco: o dia virar noite ou o bom tempo virar calma, ou a calma, ventania, passagens bruscas e abertas à interpretação:

... porque sendo 10 horas do dia, se escureceu o tempo de maneira, que parecia ser de noite, e o mar com os grandes encontros que umas ondas davam nas outras, parecia que dava claridade, por encher tudo de escumas (HTM,402).

Tudo ia bem

...mas como os contentamentos do mundo não sejam de muita dura, e principalmente os dos mareantes, por se estribarem na pouca constância do mar e vento, chegando

à paragem que tenho dito, se nos mudou todo ao contrário
(HTM, 37).

Segundo Benjamin (1984), o caráter autônomo do fragmento alegórico faz desta figura uma das mais expressivas da própria concepção barroca da história: figura de mediação por excelência, drama da vivência do tempo como transitório e da morte em permanente exibição. Para o autor, é este o conteúdo mais explícito e o sentido mais geral da arte barroca. "A palavra história é gravada em caracteres transitórios no rosto da natureza" (Benjamin, 1984). A história, naturalizada na concepção de acontecimento-destino, é vivida como permanente antecipação da catástrofe.

A situação do naufrago - estar em um barco, sem velas, nem mastro, sem quilha e sem leme - acompanha o sentido do campo da metáfora náutica: condição do sobrevivente, precariedade da existência, morte somente adiada.

A alegoria moderna redescobre este novo poder de representação: sucessão e condensação de imagens. Pequenez do ser humano dentro de um barco também pequeno, casca de noz enrolada no oco das enormes montanhas de águas moventes, levada ao pico das ondas para tombar no abismo, sempre com um ruído colossal.

A cena do *deslastre*, reiterada com espantosa regularidade, é uma das mais ricas visualmente, porquanto é capaz de representar o trabalho dos homens a aliviar a quilha, jogando caixas de sedas e brocados, fardéis de indigo e de anil, e muitas outras mercadorias odoríferas e valiosas, deixando o mar "coberto daquelas infinitas riquezas que tanto estorvo faziam à maré da nau". A interpretação oferecida pelo narrador clarifica seu conteúdo moral: o abandono dos bens materiais. De que serviriam diante da morte? As riquezas, que antes tanto prazer davam a seus donos, agora só lhes provocavam perturbações. Parece também ser convenção ressaltar a excessiva riqueza das naus: todas elas, desde o tempo que começou a carreira, carregam muitas mercadorias valiosas, raridades e louçainhas trazidas de paragens exóticas: China, Índia e Sumatra. Amplificação, tanto no sentido qualitativo quanto quantitativo (Genette, 1969, 195), os tesouros e bens enumerados detalhadamente realçam a importância da nau e, por extensão, da narrativa.

Após a decisão de alijar tudo ao mar para que com isso a nau ficasse mais quieta, diz-nos o narrador:

...Começamos logo com muita presteza a despejar o convés ... de modo que em muito pouco espaço foi o mar todo coberto de infinitas riquezas, lançadas as mais delas por seus próprios donos, de quem eram em aquele tempo tão aborrecidas, como já em outro tão amadas (HTM, 39).

Mesmo um narrador erudito e sóbrio como João Batista Lavanha, que não explora os recursos dramáticos da cena e limita seus comentários aos aspectos

mais técnicos do naufrágio, não abre mão do *topos* retórico, o mar coberto de infinitas riquezas.

A morte da nau só se dá após sua antropomorfização, o que potencializa o dramatismo intrínseco da imagem. A nau é o próprio corpo coletivo em seus últimos esgares de ser vivente:

Começou o batel tocar remo para a terra, e sendo afastados da nau às dez horas do dia, lhe viram dar um grande balanço, e após ela esconder-se toda debaixo da água, desaparecendo da vista de todos como um raio; de que eles ficaram como homens pasmados, parecendo um sonho, verem assim uma nau, em que havia pouco iam navegando, tão carregada de riquezas e louçainhas, que quase não tinha estimação, comida das ondas, submergida debaixo das águas, entesourando na concavidade do mar tantas coisas, assim dos que nela iam como dos que ficavam na Índia, adquiridas pelos meios que Deus sabe (HTM, 520).

A cena da descida da nau ao fundo do mar é precedida do sacrifício e fracionamento. Ela se rompe de acordo com linhas ora verticais, ora horizontais, em duas ou em quatro partes, esmigalhamento da vontade e do esforço humanos contra a força incontrolável dos elementos em discórdia. Inútil desafiar a potência da Natureza, a do Destino, ou a da História.

Em um dos relatos, por exemplo, após comparar os conflitos internos do grupo com uma luta entre O Anjo e o Diabo, a cena do desespero é inteiramente entrecortada de visões de beatitude, oscilações entre o pavor, o medo e a esperança, a morte e a salvação. “A maior, a mais estranha e diabólica tormenta de vento sueste que até hoje se viu”, vai então sendo assim narrada, mesclando cenas e imagens escultóricas, tal a densidade material adquirida pelas palavras, sob o impacto de um imenso ruído:

O mar e o vento faziam tamanho estrondo que quase nos não ouvíamos uns aos outros. Neste comenos se levantou um mar muito mais alto, que o outro primeiro, e se veio direito à nau, tão negro e escuro por baixo, e tão alvo por cima, que muito bem entenderam os que viram, que seria causa de em muito breve espaço vermos todos o fim de nossas vidas, o qual dando pela proa com um borbotão de vento, que caiu sobre a nau de maneira que levou consigo o mastro do traquete com a vela, e verga e enxárcia, e castelos de proa, e cinco homens que estavam dentro neles... (HTM, 402-3).

O princípio da enumeração aditiva preside à narração do despedaçamento da nau. Todos pensam ser aquela a derradeira hora da sua vida, o que os põe assombrados de medo, a procurar a confissão. E os mares crescendo.

O mar e vento cresciam cada vez mais e andava tudo tão temeroso, com os fuzis e relâmpagos que faziam, que parecia fundir-se o mundo (HTM,403).

Em uma terceira modulação da mesma cena "lhes deu um mar grandíssimo pela quadra, com um borbotão de vento" que provocou o fim do despedaçamento da nau, levando-lhes "o mastro grande, vergas, velas, enxárcia e camarotes (HTM, 405)". Deste mar a nau ficou morta.

O início da terceira seqüência - a perdição dos portugueses em terras africanas - merece comentário por apresentar-se também sob a forma de uma alegoria: a procissão dos naufragos. O pietismo e a forma como vão ordenados os acontecimentos remetem ao mesmo tempo à religião e à política: os referenciais cristãos e o desejo da lei, de restaurar a hierarquia ameaçada pelo naufrágio.

Desta praia onde se perderam (...) começaram a caminhar com esta ordem, que se segue: a saber Manuel de Sousa com sua mulher e filhos com oitenta portugueses, e com escravos, e André Vaz, o piloto na sua companhia com uma bandeira com um crucifixo erguido, caminhava na vanguarda, e D. Leonor sua mulher, levavam-na escravos em um andor. Logo atrás vinha o mestre do galeão com a gente do mar, e com as escravas. Na retaguarda caminhava Pantaleão de Sá com o resto dos portugueses e escravos (...) (HTM,15-16).

Para a sobrevivência é preciso criar coesão, e esta é conseguida pela exibição dos signos que reiteram seu pertencimento à fé e ao império - a cruz, a bandeira - o que os diferenciam de todos os seus outros, sobretudo dos "selvagens".

No naufrágio da nau São Bento, quando já cansados de tentar conquistar a simpatia dos africanos, consideram que estão perdendo tempo e resolvem caminhar,

...postos em ordem, levando um crucifixo arvorado em uma lança, e uma bandeira benta na dianteira que ia encomendada a Francisco Pires contramestre, com os homens do mar que o seguiram (...) e um retábulo da Piedade na retaguarda, em que ia o capitão com os passageiros, e os escravos, e desarmados (...) (HTM, 60).

Somente quando todas as esperanças estão perdidas é que cada um vai pelo seu caminho, entregue à própria sorte. Alegorização da existência como perdição, vida que teima em persistir apesar da fome, do cansaço, do ferimento e da dor, vida negociada a cada dia com a morte.

Mais do que a construção formal dos relatos, este estudo tentou compreender os efeitos de composição derivados da posição dupla, o ponto de vista complexo do narrador. É este olhar que desenha, com sua mobilidade aos arranques, uma lógica discursiva de reenvios contínuos de uma figura a outra, de um velamento a um desvelamento, um avançar e um retroagir incessantes. A existência de um conjunto de relatos construídos em torno desta alegorização da vida denuncia o esforço para se conseguir algum equilíbrio, mesmo que tensionado e contorcido, diante do desmoronamento colossal da densidade metafísica do mundo. Quanto mais a razão triunfasse, quanto mais a experiência sedimentasse as descobertas científicas e a modernidade se afirmasse, ao olhar para as manifestações estéticas do final do século XVI, mais parece que a arte encenava a parte sombria do seu inconsciente, luto jamais encerrado pela consciência da transitoriedade, da finitude e pelo desengano.

A imageria alegórica corresponde à necessidade de criação de novas formas de expressão - não um símbolo falhado, como queria Goethe, mas esta nova *puissance de figuration*, como a chamou Deleuze, êxtase e ápice da intensidade, exorcismo do sentimento de incerteza, enfrentamento atormentado do medo e da morte, em um mundo já sem centro, já sem chão. Decifrar imagens de crise toca nestes pontos nevrálgicos e impensados do inconsciente da cultura, zona vulnerável cujas figurações desvelam a instabilidade e o tormento, limiar de nossa história, percebida como conflito e como desastre.

NOTAS

- 1 - A *História trágico-marítima*, o principal *corpus* desta pesquisa, é uma coletânea de relatos portugueses de naufrágios do século XVI, compilados pelo historiador setecentista Bernardo Gomes de Brito, publicada pela primeira vez em Lisboa com dois volumes, em 1735 e 1736. Este artigo é parte de um estudo mais geral sobre a vida social a bordo de uma nau mercante que, a cada ano, desde a viagem do Gama, compunha a armada que ficou conhecida como a Carreira das Índias. A coletânea será referida pelas iniciais HTM, seguidas do número da página. A edição é de responsabilidade de Fernando Ribeiro de Mello, publicada pela editora Afrodite, Lisboa, 1971. Todos os grifos são meus.
- 2 - É bem verdade que pelo final do século XVI a ciência moderna e as novas tecnologias, sobretudo os instrumentos náuticos (mapas, bússola,

astrolábio, que permitiram a inauguração da “saga das navegações”) tinham tornado o ser humano mais confiante do lugar central no qual viria a se entronizar. Um dos ícones mais célebres do Renascimento representa um ser humano, medida de todas as coisas, em um ponto central a partir do qual crescem os círculos simétricos, conexão harmoniosa entre todas as ordens do universo.

- 3 - Não só a seleção feita por Bernardo Gomes de Brito, mas também suas próprias interferências e cortes em partes dos textos revelam a afinidade daqueles relatos do final do século XVI com o gosto setecentista. Estilista e etnógrafo, Gomes de Brito recolheu e fixou os relatos de naufrágio, transformando-os em *monumentos*. Poucos relatos sobreviveram fora das duas coletâneas de 1735 e 1736.
- 4 - Vários autores acentuam a importância das festas na literatura e na vida social à época barroca. A interpretação e a publicação da narrativa *Triunfo eucarístico*, de S. Ferreira Machado, por Affonso Ávila, (1971) permitem que se forme uma idéia da “feeria coreográfica” e da eficácia ideológica daquelas representações.
- 5 - Persistência das *imitações* medievais ou “espelhos”, vidas de santos, confissões e exercícios espirituais, diálogos de personagens fictícios sobre qualquer tema, mas também guias, relatórios, literatura epistolar, toda a literatura pedagógico-religiosa e toda a literatura técnica foram cultivadas à exaustão.
- 6 - Analisei com mais detalhes esta questão na comunicação apresentada à ANPOLL, GT — Literatura Oral e Popular — Caxambu, junho de 1994, intitulada *A presença da cultura popular na História trágico-marítima*.
- 7 - No final do século XVI um livro de sucesso tinha uma tiragem média de trezentas cópias. Os relatos de naufrágio parecem ter tido edições mais importantes. A referência, no prólogo da segunda edição do relato do naufrágio de Jorge d’Albuquerque Coelho, cuja tiragem era de mil exemplares, a uma anterior com o mesmo número de cópias, tornou-se uma indicação do sucesso de público daquele gênero de relatos (Lanciani, 1973).
- 8 - A categoria “Imaginário”, embora muito utilizada nas ciências humanas e na crítica literária e estética, não foi suficientemente teorizada, a não ser pela psicanálise lacaniana (onde compõe juntamente com o *real* e o *simbólico*, uma das três ordens em sua tópica da estrutura do psiquismo). Aqui o termo é usado no sentido de um conjunto de imagens que emergem e têm vigência em uma determinada época, possuindo um caráter supra-individual e histórico.

- 9 - Um dos campos de saber mais especializado e dos que mais exige erudição e pesquisa, o Barroco e seu estudo constituem hoje, na Europa, na América Latina e Brasil, um acervo considerável de obras artísticas e obras críticas. Affonso Ávila considera-o mais que um estilo artístico, um fenômeno de maior complexidade que permite compreender a própria singularidade histórica de nossa colonização. O autor busca um “enfoque global do fenômeno, inclusive em suas projeções no comportamento vivencial do homem do período” (Ávila, 1971, 12). Concordo também com a posição de Maravall, para quem o conceito de Barroco é um conceito histórico, “de época”, abarcando todos os aspectos, não somente os estilísticos mas também os da cultura e da vida social na Europa dos séculos XVII e XVIII. *No son razones de influencia o de carácter, sino de situación histórica, las que hicieron surgir la cultura barroca* (1990, 46). A ampliação do interesse e dos estudos interdisciplinares sobre o tema advém certamente da reativação de técnicas e valores estéticos próprios à arte contemporânea (neobarroco) no cinema, na literatura e nas artes plásticas) o que despertou a atenção dos críticos e estetas, que penetram no campo de estudos do Barroco, não mais domínio exclusivo dos barrocólogos.
- 10 - Apesar da grande convencionalidade do gênero, cada discurso particular é dotado de traços singulares de acordo com a diversidade de temperamento, origem social e formação intelectual de cada narrador. Na *História trágico-marítima* temos três padres, um boticário, três historiadores/cronistas, um cosmógrafo, três anônimos.
- 11 - Duas expressivas exceções desta estrutura são o *Relato do naufrágio que passou Jorge d'Albuquerque* (1565), anônimo, e o *Viagem e sucesso da nau S. Francisco* (1596), do padre Gaspar Affonso.
- 12 - Giulia Lanciani (1979), uma especialista em literatura portuguesa de viagens, analisando os “relatos de naufrágio” adverte que nem todas essas microssequências são apropriadas igualmente pelos narradores. Estes selecionam e privilegiam algumas e sobretudo introduzem elementos novos em relação às fórmulas retóricas tradicionais.
- 13 - Em termos de imagem literária a definição canônica de alegoria, reiterada nos tratados de retórica e estilo, é a de metáfora continuada. A metáfora, como a figura de linguagem mais geral, permite compreender a atividade semiótica no seu papel gerador de sentido. Síntese da possibilidade de todos os transportes de significado, cria vínculos entre a diversidade e a multiplicidade das coisas. A metonímia seleciona o detalhe, a parte, o close, remetendo, por índice, à totalidade. Ambas atuam na construção da imagem alegórica, cuja natureza aberta exigirá sempre do leitor a

capacidade de transitar pelos níveis de significação que se vinculam. Ora, a alegoria moderna é sempre mais que uma simples correlação entre sentido literal e sentido figurado, parábola ou exemplo. Ela apresenta correlação mais complexa entre a designação concretizante (figurativa) e as outras figurações, abstrações e associações que possibilita.

- 14 - Na tradição da Antiguidade clássica a *ekphrasis* era a evocação vívida de assuntos e temas gerais como povos, lugares reais ou imaginários. Descrever tempestades fazia parte do treinamento dos oradores e este era considerado um tema nobre da retórica.

RÉSUMÉ

L'article étudie les conventions rhétoriques organisatrices des "récits de naufrage", s'interroge et développe l'argument, basé sur les textes eux-mêmes, de leur appartenance aux principes esthétiques de l'art baroque.

ABSTRACT

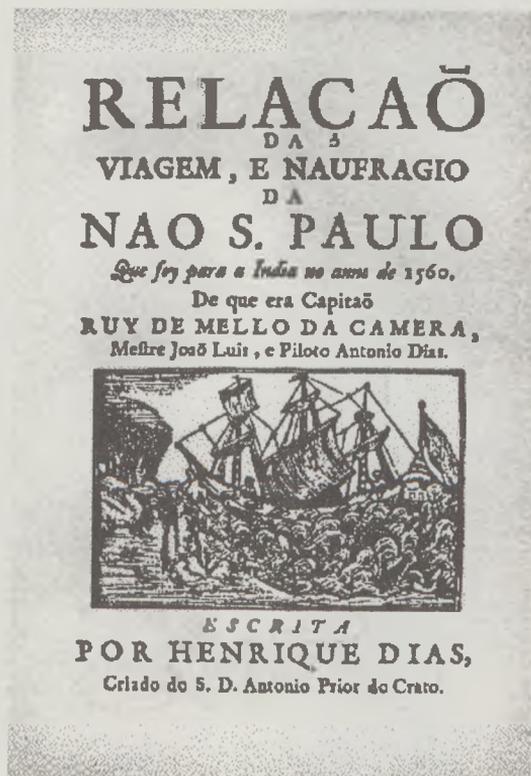
This article deals with rhetorical conventions which organize the "shipwreck narratives", and argues, based on the very texts, that they can be considered as a forerunner of the aesthetical principles of the baroque art.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984.
- BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima. 1735-36*, edição de Fernando R. de Mello, Ed. Afrodite, Lisboa, 1972.
- BUARQUE de Holanda, Sérgio. *Visão do Paraíso*. Ed. Brasiliense, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Minuit, Paris, 1988.
- GENETTE, Gérard. *D'un récit baroque, in Figures II*. Ed. du Seuil, Paris, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Ed. Gallimard, Paris, 1969.
- GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso*. Cia. das Letras, São Paulo, 1992.
- GOEDDE, Otto. *Tempest and shipwreck un Dutch and Flemish art*. Princeton Un. Press, Princeton, 1988.

- LANCIANI, Giulia. *Os relatos de naufrágio na literatura portuguesa e dos séculos XVI e XVII*. Inst. de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979.
- RODRIGUES, Lapa. "Prefácio" in *Quadros da História trágico-marítima*. Lisboa, 1944.
- SARAMAGO, José. "A morte familiar" in *História trágico-marítima*. Ed Afrodite, Lisboa, 1972.
- SÉRGIO, Antonio. "Em torno da História trágico-marítima" in *História trágico-marítima*. Ed. Sul Ltda., Vol. 3, Lisboa, 1956.

(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM OUTUBRO DE 1992)



Folha de rosto de uma edição de um relato de naufrágio do séc. XVI contido na *História trágico-marítima*. (Biblioteca Nacional de Lisboa)

BARROCO: O ROUBO DA RUÍNA A RELAÇÃO ENTRE BARROCO E MODERNISMO NO BRASIL

Mariza Veloso Motta Santos*

RESUMO. O artigo discute como as idéias e a conduta institucional de um grupo de artistas e intelectuais modernistas, nas décadas de 20 e 30 do nosso século, foram responsáveis pela produção de um saber sobre o Brasil e pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). É neste contexto que o grupo modernista redescobre o Barroco, locus de fundação da cultura e referência para a discussão de uma teoria da nação estruturada por sua temporalidade. O grupo apropria-se das ruínas barrocas, ao atribuir um significado ao passado e ao inventar um futuro para a nação brasileira.

INTRODUÇÃO

Este trabalho compõe-se de duas partes distintas, porém interdependentes e autônomas. A primeira trata das relações entre o Barroco histórico e o Modernismo e diz respeito às formas de concepção da temporalidade. A segunda, são alguns tópicos de reflexão sobre manifestações culturais contemporâneas, caracterizadas como expressões do pós-modernismo.

Na primeira parte a discussão será desenvolvida a partir de um caso empírico concreto, qual seja, a prática discursiva elaborada pelo grupo responsável pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e demais instituições culturais instaladas no mesmo período.

Será discutida a tessitura discursiva elaborada por aquele grupo, tendo em vista a análise de algumas categorias selecionadas como: tempo, história, estética, memória e tradição, as quais mostraram-se como articuladoras dessa formação discursiva.

* Mariza Veloso Motta Santos é professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília.

Na segunda parte, a discussão é ampliada e a reflexão se atualiza para incluir a contemporaneidade. É preciso ressaltar, no entanto, que este segmento busca apenas introduzir novas pautas de pesquisa, algumas das quais já iniciadas.

A CONCEPÇÃO DO TEMPO EM DOIS MOMENTOS DA MODERNIDADE: O BARROCO E O MODERNISMO

A formação discursiva (Foucault, 1972), elaborada pelo grupo que constitui e põe em funcionamento a instituição SPHAN, voltada à nomeação e preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, produziu por meio de obsessiva pesquisa um apreciável conjunto de descrições sobre o Barroco brasileiro.

Tais descrições, cujos registros ancoravam-se em manifestações materiais concretas - arquitetura, pintura, escultura - e em categorias simbólicas que se articulavam de modo específico, tornaram visíveis um regime de objetos, isto é, manifestações estéticas e históricas, qualificadas como patrimoniais.

As narrativas produzidas então tornaram-se paradigmáticas e permitiram a instauração de um discurso sobre a Nação e a sua temporalidade, fundando uma **origem** da cultura brasileira a partir do período barroco (século XVIII), inventando um passado e inaugurando uma possibilidade de futuro para uma Nação que se acreditava nascente.

É sob essa ótica que entendemos que o grupo do Patrimônio "rouba" as ruínas do Barroco, roubando o sentido da história, ao emprestar significado ao passado e inventar, assim, um futuro.

O Barroco instaura um lugar de fala para o grupo do SPHAN, possibilitando, ainda, a articulação de uma prática discursiva produtora de ordenamentos sociais específicos, como a criação dos monumentos públicos.

Enquanto conjunto de manifestações estéticas e históricas, o Barroco permitiu a articulação de um discurso sobre a nacionalidade, cuja série de narrativas orientou-se a partir de categorias simbólicas, selecionadas como o tempo (no presente, desdobrado em passado e futuro), a tradição, a originalidade, a civilização, a universalidade, a monumentalidade.

O grupo do SPHAN, que se forma e atua nas décadas de 1920, 1930 e 1940, compartilhando as idéias modernistas, vê o Barroco como significado de civilidade. Esse significado é incorporado por seus integrantes como se fosse uma espécie de vetor simbólico, operador totêmico em torno do qual determinado sistema simbólico - o patrimônio e a construção da Nação - é articulado.

Para esse mesmo grupo, a palavra **civilização** tem um profundo conteúdo paradigmático, o que implica a sua relação com outras categorias, tais como: tradição, que carrega para o campo semântico a idéia de transmissão; memória,

que conduz à idéia de preservação de situações, lugares e obras; e história, referenciada à idéia de registro de práticas e objetos.

O Barroco (especialmente o do século XVIII, em Minas Gerais) é identificado como o lugar de origem da civilização brasileira. Por esse motivo, cumpre registrar sua "fisionomia", documentá-lo para que possa ser considerado tradição - portador de universalidade, o que permite objetivar a idéia de Nação.

Para melhor compreendermos como se constitui uma formação discursiva e como atuam suas regras, oportuno se torna recorrer a Foucault (1972, 60):

As relações discursivas, vê-se, não são internas ao discurso: não realizam entre si os conceitos ou as palavras; elas não estabelecem entre as frases ou as proposições uma arquitetura dedutiva ou retórica. Mas não são, entretanto, relações exteriores ao discurso que o limitariam, ou lhe imporiam certas formas, ou o forçariam em certas circunstâncias a enunciar certas coisas. Elas estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes elas determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou quais objetos, para poder tratá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicar, etc. Essas relações caracterizam não a língua que utiliza o discurso, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática.

Nossa hipótese parte do pressuposto de que esse aporte do século XVIII ao XX se torna possível pela homologia estrutural existente entre as décadas de 1720, 1730 e 1740, do século XVIII, e as décadas de 1920, 1930 e 1940, do século XX: ambos os momentos históricos assinalam um período de ruptura do campo simbólico e das estruturas sociais e políticas então vigentes.

No caso do Barroco, essa ruptura é decorrente da existência de uma absolutização dos valores vigentes - Deus e o rei. No caso do Modernismo, ocorre uma completa relativização dos valores consolidados no mundo ocidental, fato que se verifica logo após a Primeira Guerra Mundial, quando as idéias de progresso, de "boa razão", de justiça verdadeira, de poder unidimensional, passaram a ser questionadas.

Tanto a absolutização quanto a relativização completa dos valores se apresentaram como situações de efervescência para a sociedade, trazendo consigo, como uma das conseqüências, uma ruptura do horizonte cultural existente.

Assim, os questionamentos estéticos, a descoberta da finitude do mundo, o conflito entre razão e paixão, a transformação do horizonte ético-político, com a queda das monarquias na Europa, o fim da República Velha no Brasil e, ainda, a necessidade de humanizar os deuses, de profanar as hierarquias sociais, de recompor e expor um sentido à vida social e existencial, além de inúmeras

outras semelhanças, estão presentes tanto no século XVIII quanto nas primeiras décadas do século XX.

As tensões vividas nesses dois períodos superficializaram-se em manifestações estéticas e históricas que brotam em várias instâncias da vida social, porém marcadas pela necessidade de uma alteridade que pudesse significar liberdade, razão, redenção divina, valores autênticos, formas culturais tradicionais, passado original e universal. Constata-se que a narratividade desses dois períodos está pontuada pela busca de uma nova medida de reorientação das práticas sociais.

Pode-se afirmar, também, que esse interesse adquire verdadeiro caráter de obstinação, dando expressividade, movimentação e impulso à arte, à história e às mais diversas modalidades de agir no mundo e de representá-lo. Enfim, os grupos sociais envolvidos conseguem promover uma profunda remodelação dos mecanismos de operação das instituições da sua época. Tal afirmação pode ser exemplificada pela criação de instituições culturais até então não existentes, como o Serviço Nacional de Teatro, Serviço de Radiodifusão Educativa e o significativo Salão Nacional de Belas Artes de 1931.¹

Digna de nota é a capacidade do grupo - Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda, dentre outros - de articular no mesmo projeto cultural, passado e futuro, o que pode ser traduzido pelo fato de que os mesmos componentes do Modernismo terem sido os responsáveis tanto pela remodelação/restauração de Ouro Preto, quanto pela construção de Brasília.

Por meio de suas realizações, o grupo produz um mapeamento exaustivo da arquitetura barroca brasileira, empreendendo inúmeras viagens das quais resultaram estudos, relatórios, correspondências, o que o levou a municiar-se de uma estratégia documental ampla, rigorosa e compulsiva. É de se enfatizar que não buscava assumir o papel de neocoloniais, nem tampouco desejava imitá-los o modo de constituição, até porque considerava tal postura como um "fingimento colonial". Segundo Lúcio Costa² - um dos mais representativos teóricos do grupo - estavam todos imbuídos do propósito de serem modernos, isto é, de evidenciarem a capacidade de metabolizar a tradição, alcançando novos vãos e novas trajetórias.

No caso específico do modernismo, o grupo do Patrimônio pretendeu "roubar as ruínas do Barroco", operando por meio de tal reatualização a construção de uma "teoria da temporalidade brasileira". ao fundar no Barroco do século XVIII a origem da cultura.

É comum nas experiências históricas das sociedades, principalmente em momentos de crises e rupturas, ocorrer a revalorização da tradição. No apelo à tradição está implícita uma ruptura com o presente, uma tensão voluntarista, uma pretensão de domínio da história que são concebíveis apenas no âmbito da idade moderna.

Portanto, Barroco e Modernismo são dois momentos estruturais da modernidade, onde os homens, os deuses e a própria sociedade são repensados,

o que gera uma busca obsessiva de categorias fundadoras de uma nova ordem social em vias de implantação.

Os adeptos do Barroco buscavam expressar as novas formas de sociabilidade e de simbolização, que passaram a ocorrer tanto na Europa quanto nas Colônias. Os modernistas buscavam expressar o que eles acreditavam ser as autênticas formas de cultura brasileira, o que era garantido pela crença na universalidade de tais formas. Tal busca era justificada em face da necessidade de se acertar o relógio nacional ao “concerto internacional das nações”.

Concluindo esta breve análise, pode-se afirmar que, tanto na época barroca quanto na modernista, há um vazio, inexistem vetores de convergência simbólica capazes de referenciar e arrebatar o conjunto das manifestações coletivas, como já havia ocorrido em vários momentos da civilização ocidental.

No século XVIII o lugar do rei está vazio e Deus está ausente.

No século XX o lugar da ética desapareceu, a sociedade fragmentou-se e as grandes sínteses filosóficas, políticas e estéticas ruíram.

Quando a história corre perigo, justifica-se o seu saque (Benjamin, W. 1985). É por intermédio do saque que se torna possível a acumulação na história. O grupo do Patrimônio apropria-se do passado, rouba o sentido da história, dando-lhe um significado novo, e inventa, assim, um futuro.

A CONCEPÇÃO DO TEMPO NA PÓS-MODERNIDADE: O CASO DA ARQUITETURA

Modernismo e pós-modernismo,³ quando referidos à relação passado/futuro, apresentam nítidas diferenças: na pós-modernidade, o tempo é diluído, a relação passado/futuro é desconstruída; já na modernidade, essa relação é obstinadamente problematizada, fazendo-se representar por meio das mais variadas séries simbólicas.

As séries simbólicas presentes no primeiro movimento cultural se apresentam ou de modo sucessivo - como nas concepções modernistas, onde o grupo analisado construiu relação linear entre passado e futuro -, ou de modo simultâneo - como no Barroco. As concepções de tempo aí geradas incorporaram a idéia da morte, o que conduziu a sua simbolização como dobra, ciclo, estabelecendo a relação entre a vida terrestre e a vida eterna.

Na modernidade, de modo geral, o tempo é sistematicamente construído por meio de combinações entre passado e futuro, havendo uma ordem sucessiva e progressiva entre os dois termos, ou ainda, a repetição regular de ciclos opostos.

Contrariamente, na pós-modernidade, ao se observar os discursos sobre a história e a estética, o que se constata é a ausência de relação regular entre passado e futuro. Aqui, se pretende diluir o tempo, estilhá-lo em fragmentos ou eternizá-lo num instante.

Nesse sentido, e mais enfaticamente na década de 1980, assiste-se a uma recusa em operar simbolicamente as categorias de história (houve, até mesmo, o

alarde em torno do "fim da história"),⁴ de origem, assim como de qualquer forma de absolutização da razão como fundadora do real (posto que o institui sempre a partir de uma causalidade). Pode-se mencionar, ainda, a existência de uma recusa em pensar qualquer síntese totalizadora que pudesse tornar-se paradigmática na organização de um projeto coletivo, seja este político ou cultural.

Na pós-modernidade, o que se procura é apenas a construção de um projeto intersubjetivo, onde a idéia de espaço público perdeu valor diferencial na organização semântica dos novos discursos.

Hoje, particularmente na cultura urbana brasileira, proliferam muito mais os sistemas simbólicos orientados para a construção da pessoa (tarô, astrologia, seitas esotéricas, terapias diversas), do que para idéias globalizadoras ligadas à vida política ou cultural. O espetáculo do mundo é exposto por intermédio de sua fragmentação.

Atualmente é possível constatar uma certa visibilidade sociológica do modo de organização da sociedade, por meio de uma imensa subdivisão de grupos sociais, restritos e fechados, que constróem suas formas de sociabilidade a partir de relações diádicas ou triádicas (Simmel, 1983). Esse fato torna as relações sociais ou extremamente especializadas ou anônimas, imersas no silêncio da falta de desejo e de poder.

No pós-modernismo, distintamente do que foi a riqueza discursiva produzida pelos modernistas a respeito da cultura do Barroco, das artes, dos hábitos eruditos e populares, em síntese, da brasilidade, há um decréscimo de narrativas, o que parece resultar do fato de ter sucumbido do tecido social e político a energia vital garantida pelas relações sociais e institucionais, que tantas vezes suscitou discursos contundentes e arrebatadores.

Buscando explicitar melhor a diferenciação entre modernidade e pós-modernidade, vejamos como se organizam as narrativas estéticas e históricas, no que se refere à concepção do tempo e, portanto, sobre o modo de incorporação de tradições passadas, a partir do desenvolvimento da arquitetura no Brasil, tomada como caso exemplar por sua proximidade com a questão do patrimônio.

É de se ressaltar que o mesmo grupo ligado ao patrimônio é, também, ligado à vertente da arquitetura moderna, liderada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Esta vertente — enquanto modernista — inspira-se na tradição da arquitetura colonial, que representava as modulações barrocas trazidas pelos portugueses e as resoluções técnicas encontradas pelos mulatos - então pensados como primeiros personagens da cultura brasileira.

Tanto Lúcio Costa quanto Oscar Niemeyer, em entrevistas que nos concederam, enfatizaram a importância que teve a descoberta da arquitetura das velhas cidades históricas mineiras em suas trajetórias profissionais rumo ao modernismo. Falaram, até mesmo, em "verdadeira revelação"...

Digna de nota é a comparação feita por Lúcio Costa entre os princípios de construção utilizados na arquitetura barroca - estruturação em madeira e



Adriana Varejao
Milagre dos Peixes, 1991
Óleo e gesso sobre tela
210 x 170 cm.



Adriana Varejão
Anjos, 1988
Óleo s/tela

paredes de pau-a-pique, apenas como vedação - e os princípios empregados na arquitetura moderna - estruturação em concreto armado e paredes de tijolos, também, apenas, como vedação -, tal como proposto por Le Corbusier, cujas idéias foram compartilhadas pelo arquiteto e urbanista brasileiro.

Numa das entrevistas já citadas, Lúcio Costa relata que ao visitar pela primeira vez a cidade de Diamantina, ficou maravilhado com a estrutura simples, singela e funcional de sua arquitetura. Nesse sentido, afirmou: "Nós queríamos incorporar aquela tradição, não para imitá-la, mas para criarmos a partir dela".

Opostamente, a arquitetura pós-moderna não se pretende herdeira de nenhuma tradição. Reivindica, isto sim, o direito de mover-se livremente em qualquer movimento estético. Esse procedimento, denominado "citação", incorpora vários elementos, pertencentes a épocas e tradições distintas, numa mesma obra arquitetônica.

Pode-se afirmar, até, que ao inexistir a preocupação em construir a relação passado/futuro, na pós-modernidade vive-se apenas o presente, enquanto simulacro do passado e do futuro.

CONCLUSÃO

Ao concluir esta breve reflexão nos parece oportuno sugerir algumas propostas de investigação comparativa abarcando o Barroco, Modernismo e o pós-modernismo.

Preliminarmente, ao nível da constituição do saber, se pode distinguir representações simbólicas que são recorrentes nos três momentos.

Em todos eles surge um novo lugar de enunciação do sujeito. Neste contexto, o sujeito se coloca em um lugar particularmente entre a biografia e a história, o que o impulsiona na busca de autoconstituição como singularidade intrínseca.

O Barroco inaugura novas formas de construção da subjetividade, onde o sujeito se situa inexoravelmente naquele ponto de inflexão, onde tudo é pura variação. Conforme Wölfflin: "No Barroco não se define uma forma de modo exato e simples, mas apagam-se os limites, não se destaca claramente a forma individual, mas cria-se uma transição, uma mediação, o que muitas vezes lembra as passagens cromáticas na música" (Wölfflin, 1989, 67).

Nesse sentido, é possível supor certa semelhança entre o procedimento estético da "variação", no Barroco, com o da "citação", no pós-modernismo.

A consequência desta nova postura do sujeito introduz a idéia da arte como metalinguagem - como lugar de reflexão sobre o próprio artista e sua criação.

Assim, a obra de arte nos três momentos em discussão não é vista mais como um objeto baseado em relações evidentes, a ser desfrutado como belo, mas um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação.

O uso da imaginação é outro dos traços mais singulares da cultura barroca, onde quer que ela tenha se expressado. Segundo Neves (1986):

Pela primeira vez na história da cultura ocidental, o homem usou a imaginação - deslocamento que opera a modernidade - o homem se subtrai ao mundo canônico das verdades absolutas e se vê defronte a um mundo em movimento que exige dele atos de invenção.

Deleuze registra em seu livro sobre o filósofo Leibnitz (1991) uma grande mudança operada pelo Barroco, o que por sua vez, prepara a constituição da própria modernidade, ao colocar em pauta, não a relatividade de uma verdade, mas a verdade em relatividade.

Assim, o Barroco (o que poderíamos admitir igualmente para o modernismo) reinscreve o homem na dimensão da proximidade do seu objeto de conhecimento, por possibilitar-lhe uma representação cognoscitiva da ordem da compreensão reveladora.

Assim, temos no Barroco, no modernismo e no pós-modernismo uma reflexão estética sobre o próprio cotidiano - o corpo é atravessado pela experiência do mundo. O sujeito procura inscrever-se no mundo da sociedade, da história, vivenciar o típico, para ressurgir como único e singular, no seio do próprio mundo coletivo.

Outro traço bastante acentuado nestes três momentos refere-se ao fato crucial ocorrido no Barroco histórico, onde inicia-se a substituição da percepção táctil, pela percepção visual, o que descortina a importância de um olhar que se move e registra diferentes horizontes, diferentes planos.

Deleuze comenta, no livro já citado, o surgimento a partir do século XVI, de um novo modelo óptico, onde há a recusa do táctil, do contato, da figura, em nome de uma "arquitetura da visão".

Sabemos que já tem sido bastante ressaltada a importância da arquitetura no Barroco e no Modernismo, uma vez que traziam visibilidade às construções simbólicas que se procurava implementar, o que foi traduzido nos dois momentos pela monumentalidade como signo de poder.

Finalmente, percebemos a presença do espírito numinoso* - tanto no Barroco quanto no Modernismo - o que se concretiza pela necessidade de invenção e êxtase, de descoberta e revelação.

Como consequência da ruptura dos valores absolutos, dominantes no mundo ocidental até o século XVIII, e outras mudanças ocorridas na organização da vida coletiva, a modernidade assume um sentido trágico, exacerbado no Barroco, no Modernismo e no pós-modernismo. O que se ressalta nestes momentos é o fato de que as construções do imaginário procuram problematizar o cotidiano, o acaso, o universal e o particular, o sagrado e o profano, na concretude da vida mundana, o que sugere como importante pista de investigação a constituição do espaço público tanto no século XVIII quanto nas décadas de 1920 e 1930 do século XX.

NOTAS

- 1 - Para maiores detalhes sobre o Salão Nacional de 1931 confira VIEIRA, Lúcia Gouvea. *Salão de 1931: um marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1984.
- 2 - As afirmações que se seguem estão baseadas em depoimentos pessoais que nos concedeu em junho de 1990, no Rio de Janeiro, quando de nossa pesquisa sobre a constituição do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual I.B.P.C. - Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural.
- 3 - O debate sobre tais noções é bastante diversificado e protagonizado por diferentes autores tais como: Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Imago, Rio de Janeiro, 1991; Harvey, David. *Condição pós-moderna*. Ed. Loyola, São Paulo, 1993.
- 4 - Fukuyama, Francis. *O fim da história e O último homem*. Rocco, Rio de Janeiro, 1992.

* NUMINOSO - (Do latim NUMINE, "divindade, nume" + oso) Adj. na filosofia da religião de R. Otto, diz-se do estado religioso da alma inspirado pelas qualidades transcendentais da divindade. Dicionário Aurélio Buarque de Hollanda, 2a. Edição, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.

RÉSUMÉ

Cet article considère les idées et la pratique institutionnelle d'un groupe d'artistes et d'intellectuels modernistes qui, pendant les années vingt et trente de ce siècle, ont été les responsables pour le développement d'un savoir sur le Brésil et pour la création du Service de Protection du Patrimoine Historique et Artistique National (SPHAN). C'est dans ce contexte que le groupe moderniste a redécouvert le Baroque, lieu de fondation de la culture et référence pour la discussion à propos d'une théorie de la nation structurée sur sa temporalité. Le groupe s'empare des ruines barroques en leur attribuant une signification passée et ainsi inventant un futur pour la nation brésilienne.

ABSTRACT

This article discusses how the ideas and the institutional conduct of a group of modernist artists and intellectuals, during the twenties and thirties of this century, were responsible for the development of a knowledge on Brazil and for the creation of the National Department of Historic and Artistic Preservation (SPHAN). It is in this context that the modernist group rediscovers the Baroque, the founding locus of culture and the main reference for the discussion of a theory on the nation structured by its temporality. The group takes possession of the baroc ruins while ascribing a meaning to the past and inventing a future for the Brazilian nation.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984.
- _____. "Experiência e pobreza" e "Sobre o conceito de História", in: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.
- COSTA, Lúcio. "Prefácio" in: *Rodrigo e seus tempos*. Fundação Nacional Pró-Memória, Rio de Janeiro, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Ed. Papirus, Campinas-SP, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Ed. Vozes, Petrópolis - Rio de Janeiro, 1972.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rocco, Rio de Janeiro, 1992.
- NEVES, Joel. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. Ed. Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, São Paulo, 1986.
- SIMMEL, Georg. *Coleção grandes cientistas sociais*. Org. Evaristo de Moraes Filho. Ed. Ática, São Paulo, 1983.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. Ed. Perspectiva, São Paulo-SP, 1989.

(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM DEZEMBRO DE 1992).

O CENÁRIO DO AMBÍGUO TRAÇOS BARROCOS DA PROSA MODERNA

Karl Erick Schollhammer

O traço do Barroco é a dobra que vai ao infinito
Gilles Deleuze.

RESUMO. O artigo discute a questão do Barroco e do Neobarroco situando-a dentro do debate sobre a pós-modernidade como um desafio à noção essencialista do sentido. A partir de Omar Calabrese e de Severo Sarduy se questiona se o barroco, como metáfora ou figura heurística, consegue ressaltar traços específicos da cultura pós-moderna como representação estética de uma instabilidade epistemológica subjacente. Em seguida, uma análise independente do romance de Raduan Nassar, Lavoura Arcaica, em que o barroco é situado menos em termos de semelhança com a literatura do Barroco histórico e mais como um traço figurativo na organização narrativa do texto que problematiza o conteúdo temático do discurso. A narrativa converte-se num cenário do ambíguo no qual o sentido único é sacrificado na bifurcação de leituras impede a satisfação hermenêutica de reconhecer um sentido escondido. Ao contrário, forma um genuíno claro/escuro em que o explícito textual dobra-se sobre o implícito, e em que o nível expressivo não se oferece mais como um acesso ao sentido verdadeiro mas como a disseminação da própria possibilidade de desvendar os segredos do texto. Finalmente mostra-se como o romance se inscreve no ceticismo barroco diante da subjetividade romântico-moderna desconstruindo a intimidade psicológica do narrador e revelando o discurso deste como profundamente desconfiável.

* Karl Erik Schollhammer é pesquisador do CNPq vinculado à PUC-RJ.

Na arte, e sobretudo, na cultura de massa¹ contemporânea, observamos hoje, freqüentemente, uma criação emblemática da arte barroca do século XVII. A referência ao Barroco, ou o “neobarroco”, serve aqui como identificação da tendência atual a uma estetização da realidade, em representações nas quais o ornamento parece substituir a coerência intrínseca dos signos. O resultado é uma sobrecarga sensual da representação de elementos significativos que, aglomerados fora do seu contexto comum, desafiam a possibilidade de um sentido coerente e beiram o abismo de não representar coisa alguma. A importância está no real, exagerada na sua estética erotizada e estática na qual a sedução da aparência substitui a satisfação do seu sentido.

É neste sentido que o termo “barroco” dialoga com os debates sobre o “pós-moderno” descrevendo uma tendência na representação, na “vida social dos signos”, na expressão de Saussure, que desafia a consistência dos referentes históricos e põe em jogo as nossas certezas a respeito dos valores da modernidade e de suas grandes narrativas fundadoras.

Alguns falam desta tendência neobarroca como uma volta de temas identificados com o Barroco histórico; outros falam do neobarroco como a acentuação dentro da *episteme* moderna de certas características epistemológicas e estéticas que representam a herança moderna do Barroco. O Barroco, como fenômeno histórico, parece oferecer um paralelo com a instabilidade epistemológica do nosso tempo.

A ambivalência da noção do neobarroco dá, de certa maneira, continuidade às ambivalências na discussão sobre o Barroco histórico que se divide entre, por um lado, os trabalhos que restringem a noção do Barroco a determinar um objeto essencial — ou, como reflexo de um condicionamento histórico específico (Hatzfeld, Maravall), ou, como expressão de um impulso trans-histórico de criatividade artística (D’Ors, Carpentier) — e, por outro lado, os que identificam o Barroco com um conjunto de traços estilísticos nas artes que pode ser reconhecido em determinadas figuras temáticas (Jean Rousset) — o labirinto, o espelho, a metamorfose, etc. — ou analisado em termos de morfologias constantes, por exemplo, o estilo barroco em contraste com o clássico como sugerido na obra pioneira de Heinrich Wölfflin (1888), cuja análise estilístico-estrutural é retomada por Omar Calabrese (1989) numa leitura da cultura contemporânea.

Calabrese propõe diretamente a denominação de neobarroco como identificação da época, ou melhor, de um determinado “gosto” estético refletido na arte, nos *mass-media* e na cultura comercial do nosso tempo. O teórico italiano entende o neobarroco, num paralelo com a estética do pós-moderno, como uma particular “excitação” no interior do sistema cultural que ameaça ultrapassar e transgredir os fundamentos epistemológicos da modernidade, embora sempre catalisada no contraste produtivo e reflexivo para com esta mesma modernidade. O neobarroco é definido, assim, como uma exaltação das figurações estéticas da modernidade e se reflete tanto na preferência no público

consumidor da cultura, quanto como a maneira pela qual os objetos culturais se organizam entre si.

Em vez de continuar a proposta morfológica de Wölfflin de uma dicotomia fundamental entre o estilo clássico e o estilo barroco, Calabrese sugere uma descrição morfológica mais flexível que caracteriza o Barroco como uma modulação estilística entre uma série de noções paralelas - ritmo e repetição, fronteira, desordem e caos, nó e labirinto, complexidade e dissipação, etc. — todas noções operacionais visando a detectar tendências de mudança na relação implícita com um “perfil” mais ou menos estável da “modernidade” como a “tradição estética” subjacente.

Se hoje é possível considerar uma obra de arte ou fenômeno de cultura contemporânea como “barroca”, isso se deve, conforme esta abordagem, à possibilidade de detectar certas figuras formais rotuladas “barrocas”, cuja semelhança, entretanto com as figurações registradas nas obras barrocas do século XVII não as faz perder o fundamento histórico na contemporaneidade. A questão é, então, se o Barroco é capaz de dizer algo significativo sobre o nosso tempo; se o Barroco, assim, como metáfora ou figura heurística consegue ressaltar traços específicos da cultura pós-moderna que se justifiquem analiticamente, oferecendo uma analogia com as explicações procedentes do seu contexto original.

A RECAÍDA

A identificação do neobarroco com a época contemporânea também é a idéia fundamental dos ensaios teóricos do autor cubano Severo Sarduy (Sarduy, 1987). Ele parte do pressuposto de que existe uma analogia entre as diversas expressões históricas das ciências — em particular entre “as imagens do mundo” da astronomia, fundamento das diversas cosmologias da história — e as manifestações artísticas da mesma época. Trata-se, segundo Sarduy, de um paralelismo que se explica de modo não-causal pelos investimentos imaginários em ambos registros. Sarduy entende o imaginário como um potencial criativo que pertence aos axiomas intuitivos de uma determinada época, como uma universalidade histórica que participa na formação de uma *epistème* determinada. A influência mútua entre ciência e arte, Sarduy denomina de *retombée*, a “recaída”, definida pelo autor cubano como uma espécie de oxímoro:

Llame retombée, a falta de um mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. Retombée es también una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos

distantes y sin comunicacion o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble — la palabra también tomada en el sentido teatral del término - del otro. No hay ninguna jerarquia de valores entre el modelo y la cópia. (Sarduy, 1987, 35).

Não se trata, insiste Sarduy, de mostrar como uma teoria científica reflete-se numa manifestação artística ou vice-versa.

Se existe um paralelo, uma relação em oposição ou analogia, isto só aparece quando a analogia surge como possibilidade figurativa dentro de um registro, a arte por exemplo, numa relação que permita decifrar uma figuração num outro registro, a cosmologia científica, por exemplo.

Na análise de Sarduy do Barroco histórico, a chave fundamental para se entender as manifestações artísticas é a discussão entre os astrônomos da época, isto é, entre a imagem heliocêntrica de Copernicus do sistema solar (1543), em que as trajetórias dos planetas eram consideradas inscritas em círculos concêntricos, e, por outro lado, a revisão de Kepler (1609) que, com base em cálculos sobre a trajetória de Marte, insistia na necessidade matemática de trajetórias elípticas dos planetas. Esta mudança expressa para Sarduy uma sociedade cuja estabilidade cosmológica começa a balançar de modo acentuado ao longo do século XVII. Primeiro se perde a Terra como centro cósmico e com isso o privilégio do homem como centro da criação; depois o Sol é problematizado como centro único, permitindo a regularidade circular do universo desviar-se na instabilidade monstruosa da elipse. É esta anamorfose do círculo para a elipse, que se expressa numa tensão permanente entre as duas figuras, que Sarduy vê como manifestação plástica da ruptura cosmológica do Barroco, acentuada em sua análise sobre a poesia de Góngora, a arquitetura de Borromini e a pintura de Caravaggio.

A elipse, como desvio da estabilidade circular, representa, para Sarduy, uma figuração da “incerteza” cosmológica que ganha forma manifesta com Kepler em função da desconstrução que esta figura significa para um centro universal. A figura elíptica aponta para um centro visível — o Sol — mas só funciona em relação a, e em função de outro centro “escondido”, implicando, desta maneira, um descentramento que dilui e multiplica o centro e abre para uma ambivalência entre o visível e o invisível, o explícito e o implícito ou entre a clareza e a escuridão.

Na época atual, o neobarroco não repete a crise cosmológica do século XVII mas é efeito de outra instabilidade que a causada pela perda da confiança kantiana e newtoniana em um universo físico estável, sustentado por forças equilibradas cujas leis refletem uma racionalidade ordenadora. Esta confiança, seguindo o autor, teria sido reforçada na primeira metade do século XX pelas teorias do *steady state*, presumindo um universo sem começo no tempo e em expansão constante sem que a sua densidade média variasse. A teoria sustentou-se verossímil apenas durante poucos anos e hoje é, em geral, substituída pela teoria do *big-bang*, para a qual o universo teria sido criado por uma expansão

violenta, causada por uma explosão originária, e que continua em expansão sem fronteira possível nem forma definida.

Podemos, então, observar que o neobarroco, para Sarduy, encontra-se inscrito numa analogia dupla: com manifestação de uma *retombée* analógica entre figurações nas ciências e nas artes e, também, em analogia ao Barroco histórico como um esclarecimento figurativo da instabilidade cosmológica e epistemológica:

Asi como la elipse — en sus dos versiones, geométricas e retóricas, la elipsis — constituye la retombee y la marca maestra del primer barroco — Bernini, Borromini e Góngora bastarian para ilustrar esta aseveración —, asimismo la metéria fonética y gráfica en expansión accidentada constituiria la firma del segundo. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable. No solo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas, o hasta en la poesia del grupo brasileño Noigandres en sus primeras manifestaciones. Sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia dos limites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazer suas líneas o seguir los mecanismos de sua produccion. Hasta los limites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre si mismo. (Sarduy, 1987, 49)

Se o primeiro Barroco reflete a perda do eixo simbólico no espaço astronômico e com isso o “ponto de equilíbrio” estável do sujeito, o neobarroco expressa, por sua vez, uma problematização do “ser contínuo” no tempo, manifestando-se em obras não-centradas, cujo emissor não é reconhecível, e atrás do qual não se encontra uma subjetividade íntegra, mas uma multiplicidade de pulsões e fluxos sensuais e eróticos.

Eis o ponto inicial para a definição das tendências neobarrocas na literatura latino-americana tal como tem sido feito por Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy, por Haroldo de Campos e ultimamente por Carmen Bustillo e Irleamar Chiampi. Encontramos um traço unificador em todos: a compreensão da tendência barroca como uma subversão sgnica da representação, uma nova pluralidade sgnica, que causa um questionamento da temporalidade linear e da narrativa unilateral, da subjetividade romântica, como centro e fundamento produtivo de sentido, e das grandes narrativas unificadoras. Haroldo de Campos (1987) vê em João Guimarães Rosa o elemento barroco nas “invenções vocabulares”, no “hibridismo léxico”, no “confronto oximoresco de barbária e refinamento” e no “topos de amor proibido”. Irleamar Chiampi (1994) destaca na obra ficcional de Sarduy a

dissolução da subjetividade em personagens que se movem cada vez mais motivadas por pulsões eróticas e não por uma identidade e integridade individual, por meio de um tempo sem progresso nem evolução. Obras de Roa Bastos, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, entre outras, são caracterizadas como barrocas por Carmen Bustillo pela excessiva metaforização (gongorina), saturando o espaço textual numa verdadeira eclipse do sentido. Em todos os trabalhos mencionados a característica do “artificialismo” barroco une-se com o experimentalismo vanguardista na “polifonia”, no “dialogismo”, na “paródia”, na “superpoetização da prosa”. O traço ornamental traduz-se numa saturação de significantes, numa sobrecodificação lingüística que desvirtua a funcionalidade comunicativa das palavras e ameaça o sentido subjacente, privilegiando a sensualidade material da linguagem. A integridade do emissor enunciativo é colocada seriamente em questão num discurso formado pela polifonia de vozes sem pretensão à autenticidade, misturando todo tipo de citações e rememorações com “falas” que partem, não de uma subjetividade consciente de si, mas de pulsões corporais eróticas e heterogêneas. Os signos verbais perdem consistência num processo de metamorfose que evocam o instável, o movimento, o lúdico e, sobretudo, desnudam o aspecto processual e volátil da significação. As narrativas perdem a progressão linear no tempo numa superposição de espaços simultâneos, de trajetórias labirínticas, em que as causalidades na ação humana são desafiadas e colocadas em questão, favorecendo a teatralidade, as máscaras e a simulação da “realidade”. Genette (1969) e Deleuze (1988) destacam como barroca a narrativa que se dobra sobre si, multiplicando as perspectivas de leitura numa construção de *mise-en-abîme* em que a natureza da representação é desnudada e questionada ceticamente. Também Sarduy vê neste ponto o parentesco com a ironia, a paródia e a metaficção, posteriormente destacado por Linda Hutcheon (1985 e 1987) como característica fundamental da ficção pós-moderna.

O BARROCO COMO FIGURA HEURÍSTICA.

Considerando-se as sugestões de Sarduy e Calabrese, um outro resultado do novo *Zeitgeist* ou “gosto” neobarroco é a tendência a comparar diferentes objetos culturais, surgidos em diferentes contextos, por diferentes meios e com diferentes expressões discursivas, sem aparente ligação. São vistos como sinais ou manifestações de uma ruptura epistemológica geral, comparável à mudança de paradigma que Foucault detecta no século XVII entre a Renascença e o Classicismo francês, sem que haja em *As palavras e as coisas* alguma menção particular ao fato de ser exatamente o Barroco que, artisticamente, determina nesta virada as características da representação moderna.

Hoje, como naquela época, a hipótese de uma emergente ruptura epistêmica encontra manifestações em todos os níveis da vida cultural e possibilita o encontro de expressões formais tanto na estética e na arte quanto dentro das

teorias científicas mais avançadas e experimentais das ciências naturais (teoria do caos, geometria fractal, teoria das catástrofes, teoria dos sistemas dissipativos, etc.). O perfil desta tendência epistemológica é esboçado por Calabrese como a perda de integridade, de globalidade, de sistematização ordenada em troca de instabilidade, polidimensionalidade e flexibilidade.

É importante ressaltar, principalmente, que o neobarroco, nesta perspectiva, não exige existência prévia à sua noção, surgindo por meio da ótica teórica que a figuração da noção oferece. O Barroco não denomina um objeto com autonomia do seu registro, mas deve ser entendido hoje, como na sua época histórica, como um princípio formal encontrado e sublinhado pelo enfoque da leitura. Não é nem uma “constante espiritual” ontológica, uma expressão metahistórica do “pulso” da criatividade humana - o *êon* de D’Ors - implicitamente presente em toda arte desde a arquitetura antiga do Meio Oriente até o expressionismo alemão, nem tampouco a figuração constante de um determinado estilo artístico que se desenvolve na história da arte como um universal subjacente.

Discutir o Barroco na literatura atual significa, por esta razão, procurar os traços barrocos na literatura menos em termos de semelhança com a literatura do Barroco histórico, e mais como a busca por figuras que possam abrir analogias e constelações novas, prenes de significação, entre a sensibilidade estética do estilo barroco e as tendências da literatura contemporânea. Obviamente, não pretendemos sugerir que o Barroco “voltou” ou sequer prestar muita atenção à identificação com o Barroco que existe por parte de certos escritores contemporâneos no contexto latino-americano, sobretudo os caribenhos como Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy. Se nos interessa identificar os traços neobarrocos é porque assim podemos construir uma *frame* que nos permita trabalhar sobre identidades e diferenças, desde que o objeto analítico nos permita a operação. Tentamos em realidade, construir uma noção do Barroco “barrocamente”, isto é, como um cenário de representação do objeto refletindo uma sensibilidade para com a constituição da “verdade” do objeto analítico. Deste modo exploramos a potência analítica da sensibilidade barroca sem perder de vista o específico do objeto analisado. Só insistindo nesta concretude evitamos uma simples transposição do Barroco histórico ao presente — do tipo “o Barroco voltou” — ou a definição do Barroco como um novo essencialismo estético — do tipo “a criatividade da cultura latino-americana é, em si, barroca” — ou seja, sem repetir o que já sabemos.

BORGES E BARTH

O autor e crítico americano, John Barth, publicou em 1967 um ensaio com o título *A literatura da exaustão*, despertando ampla atenção na comunidade literária como uma das primeiras tentativas de definir o caráter da literatura

pós-moderna associando-a ao Barroco. O ponto de partida era um prefácio escrito por Jorge Luis Borges para a reedição de *A história universal da infâmia*, em 1954, no qual o mestre argentino revisita a obra originalmente escrita entre 1933 e 1934, já consagrado por uma obra narrativa que culminara em livros como *Ficções* e *Aleph*. O livro *A história universal da infâmia* representa a primeira tentativa do poeta e ensaísta Borges de escrever ficção em prosa. O autor faz a experiência reescrevendo as biografias de uma série de bandidos famosos, criando relatos que, em virtude do próprio tema, situam-se entre história e mito. Borges define o seu livro como uma “experiência estilística barroca”, deixando claro que entende o Barroco como aquele estilo que deliberadamente *agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura* (Borges, 1980, vol. 1, 243). Tampouco para Borges o Barroco restringe-se a um período da história da arte entre os séculos XVI e XVII, ao contrário ele caracteriza a noção em termos gerais como *la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus médios*. (ibid.) O Barroco significa assim tanto um sacrifício de toda pretensão de “originalidade” quanto um **desnudamento**, um extremo no processo artístico no qual a obra revela a sua própria artificialidade. Neste caso, expondo os meios estéticos com os quais a ficção se constrói como ficção, Borges entende esta operação, porém, tal como é realizada por ele, como um resultado involuntário do jogo irresponsável de *falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias*. (ibid.). O livro é descrito como um exercício intelectual na construção de uma superfície literária de imagens, e o autor imagina que talvez seja exatamente este traço de simulação que dá ao resultado uma leveza agradável para o leitor. Para John Barth, o fundamental nestas formulações é o paralelo que aqui observa entre o Barroco, como representação da “exaustão” de um determinado estilo artístico, e o pós-moderno em relação à linguagem estética formal da arte moderna. Barth sugere entender os meios estéticos e lingüísticos do experimentalismo literário, como reflexo de um “exagero” da vontade modernista de criatividade inovadora que acaba expressando uma fronteira, um limite, para a exigência intrínseca vanguardista de superar a tradição e inovar a definição da “exaustão”. Esta seria assim um traço característico da poética pós-moderna e sugere substituí-la pela noção de *replenishment*, **plenitude**, o que quer dizer “exaustão”, não mais como limite interno da criatividade mas como um acesso total aos meios estéticos e poéticos, desenvolvidos na literatura modernista, e sim, no sentido mais radical, os meios presentes em toda a história literária conhecida. Neste sentido entende-se a liberdade intertextual da literatura pós-moderna de citar, parodiar, plagiar e, em todo sentido possível, reciclar o material de outras obras como um potencial criativo, que não é mais limitado pela demanda vanguardista de originalidade. O pós-moderno permite, neste sentido, uma “revisitação” à tradição como um almoxarifado enorme de fragmentos disponíveis que ganham novas qualidades pela maneira com que se reorganizam.

Em nossa opinião é neste parentesco entre o Barroco e o pós-moderno, nesta particular relação que ambos têm para com a história, que é possível entender o interesse que o Barroco desperta para os teóricos de hoje, como um prisma adequado para reler as manifestações artísticas e estéticas da fase atual da modernidade. Fundamentalmente porque o Barroco implica um movimento **reflexivo**, no qual a obra de arte se **dobra** sobre si mesmo iluminando e revelando os meios da representação artística, assim como se reflete nos recursos estéticos criados pelo Barroco: *engaño/desengaño, trompe-l'oeil, anamorfose, mise-en-abîme, etc...* Além disso, porque se oferece nesta perspectiva meditativa uma outra relação à história na qual esta é retomada como objeto de construção literário sem que isso necessariamente signifique uma perda de consciência histórica.²

LAVOURA ARCAICA

Deseoso es aquel que huye de su madre
José Lezama Lima

O romance *Lavoura arcaica* (1975) representa, dentro da literatura brasileira contemporânea, uma verdadeira revelação pela elaboração madura que tem, apesar de ser o primeiro romance do autor, o paulista Raduan Nassar. Ganhou imediatamente, por estas razões, o rótulo de “clássico” e suspeita-se que não apenas pelas óbvias qualidades literárias mas também pela dificuldade que a crítica enfrentava para classificá-lo dentro das correntes literárias comumente aceitas.

Lavoura arcaica parece extrair-se da história literária do seu tempo como um raro cometa que passa pelo hemisfério sem interferir nas constelações visíveis e acaba, mesmo assim, deixando um traço único na memória do leitor. *Lavoura arcaica* é um texto que, embora dominando uma liberdade estilística e narrativa da vanguarda modernista, resgata uma herança temática universal e regressa aos fundamentos míticos judaico-cristãos do Velho Testamento e às sabedorias semitas dos povos árabes que no livro se apresentam sob a forma de confrontos culturais vividos pelas famílias imigrantes do interior do Brasil. É principalmente uma narrativa que, subjacente do confronto entre estes valores sócio-culturais, detecta um cenário erótico, cheio de sensualidade reprimida e sedução desviada, redescobrimdo, desta forma, os fundamentos primitivos da estrutura familiar (Josef, 1992).

A HISTÓRIA DE ANDRÉ

A história de *Lavoura arcaica* (L.A.) desenvolve-se em duas partes. A primeira parte, narrada em primeira pessoa por André, começa num quarto de hotel onde o encontramos, fugido de casa, no momento em que é procurado pelo irmão Pedro para levá-lo de volta a casa. Os capítulos que seguem variam entre descrições do passado da infância de André, um diálogo entre os dois irmãos em que se revelam os motivos da fuga de André e o presente da narração do protagonista. Os diferentes tempos misturam-se numa circularidade em que a memória se faz presente de modo genérico e em que o passado é recuperado como um *flash-back* que finalmente retraz ao presente da narração. O resultado é uma circularidade em que o movimento narrativo debruça-se sobre si centrado no presente da enunciação, e, portanto, sobre o narrador, com um efeito de intimidade que reforça o tom confessional e dissimulado do seu discurso. Assim, uma parte do seu discurso é propriamente um fio de pensamento, um diálogo interior, perante o irmão portador da palavra do pai.

O tema do relato de André centra-se, inicialmente, sobre a inconformidade do filho, e a sua rebeldia contra o predomínio do pai, desenhado como um pai autoritário e ancestral que prega uma moralidade rural baseada na harmonia com os ritmos da natureza e do trabalho. A inconformidade e o protesto do filho adolescente são ligados à sua sexualidade infantil não resolvida em relação à mãe, e que, em seguida, confunde-se com o amor que André sente pela irmã, Ana, desencadeando um caso incestuoso, motivo do retiro religioso de Ana e da fuga de André.

Na segunda parte do romance narram-se o regresso para a casa e os acontecimentos posteriores, num tempo narrativo progressivo linear e presente que culmina na cena dramática final do capítulo 29, quando o pai, dando-se conta da relação incestuosa entre André e Ana, se descontrola e mata a filha perante os olhos de toda a família. O capítulo final e conclusivo é a transcrição das palavras do pai, na voz de André, que repete um sermão anteriormente pronunciado por ele, aludindo, desta maneira, à ascensão de André para a posição de chefe da família.

A IMPACIÊNCIA

A inconformidade do filho perante o poder do pai é tematizada, inicialmente, em termos da "impaciência" de André. O pai prega "paciência" ao filho, o que significa, alegoricamente, que André deve aceitar tanto o ritmo da ordem natural, o tempo cíclico da lavoura, das estações, dos ventos e das correntezas, quanto o câmbio natural das gerações na família, ou seja, o tempo normativo da sexualidade adulta. Aceitar o amor da família dentro dos seus

devidos limites é a forma suprema de paciência. O filho deve obedecer à palavra do pai esperando, pacientemente, a sua vez.

É esta “paciência” que, para André, adquire um sentido fortemente emocional, pois significa ter paciência perante a urgência da iniciação sexual e da realização amorosa. O incesto com a irmã Ana parece ser, à primeira vista, a conseqüência da mistura e da confusão entre dois desejos. Por um lado, o desejo de integrar-se plenamente na família, ser um filho exemplar aos olhos do pai, merecendo substituí-lo, medindo-se na imagem dele, e, por outro lado, a carência afetiva que André sente como fome amorosa não satisfeita embora estimulada no seio da família, sobretudo na relação com a mãe, e sempre impedida pela vigilância do pai. Depois do incesto realizado com Ana, André tenta convencê-la continuar junto dele, vendo no seu amor uma entrada na família, não obstante a forma incestuosa deste amor.

...se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição. (139)

Subjacente à transgressão incestuosa, aparece uma força enigmática e escura — “as trevas” — “um fluxo violento” que só posteriormente revela a sua verdadeira profundidade, sendo inicialmente sentida por André como um ímpeto incontrollável e escuro que rege, indiretamente a vontade subjetiva dele. Trata-se de uma estranha força do mal, um erotismo “enfermiço” denominado “o escuro”, “a peste no corpo”, “o delírio”, “a epilepsia” — que opera como uma possessão demoníaca, contra a lei ancestral do pai, aparecendo sempre associada metaforicamente à terra úmida, ao bosque, ao silêncio e ao uterino. Apesar da vigilância do pai, esta força, este **furor**, conduz o filho não só a procurar compensação à falta de aceitação na família, mas também a obter outras satisfações perigosamente transgressoras, todas estimuladas pela enigmática sedução que André sente por este poder “escuro”. Isto que, de um certo ponto de vista, pode sugerir a busca de carinho e aceitação afetiva, em outra perspectiva, aparece como o surgimento de um erotismo impronunciável e enigmático, encoberto por ricas metáforas e resultado da dimensão proibida do seu amor pela mãe.

A força narrativa do romance de Raduan Nassar deve-se, em realidade, ao conflito entre estes dois pólos, tematizado em todos os níveis da história, e cuja representação textual se dá sob a forma de uma ambivalência **elíptica**, entre um centro narrativo claro e exposto — o conflito entre pai e filho — e um outro implícito, escuro e enigmático — a pulsão erótica de André associada à mãe. O caso fático do incesto com a irmã Ana oferece uma passagem concreta de um universo ao outro, uma comunicação possível entre o “claro” do cenário familiar, exposto ao olhar supremo do pai, e o “escuro” das fantasias masturbatórias e solitárias à margem do visível, na cesta de roupas sujas, na bolsa de quinquilharias obscenas e no quarto em que André se refugia. Um

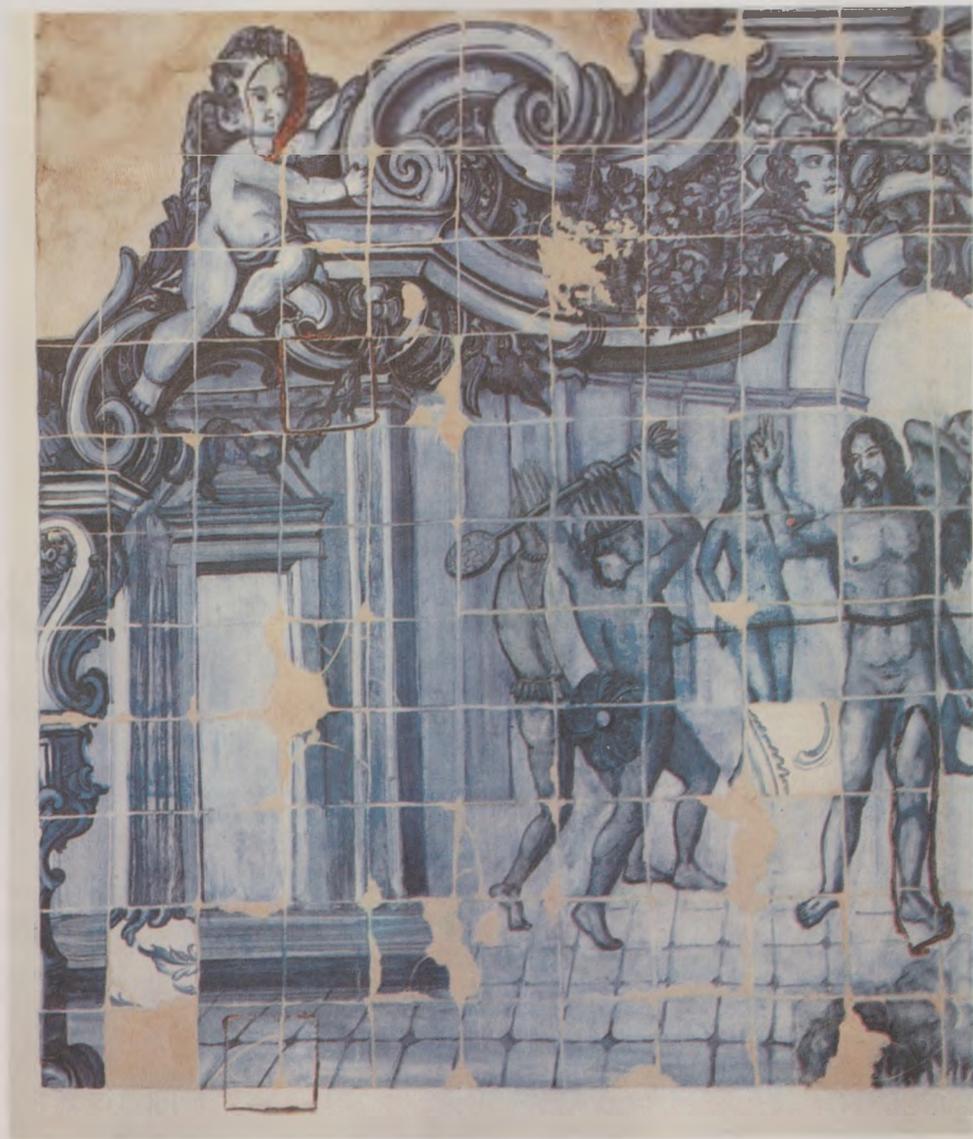
mundo incógnito e reprimido, refletido nos olhares discretos e sempre indiretos trocados entre André e as mulheres da família.

A POÉTICA DO SEGREDO

Por trás da denúncia do filho e dos motivos expostos da sua fuga, entrevê-se uma carga temática que só transparece implicitamente como um não-dito enigmático, subjacente, uma obliteração, que dirige o desenvolvimento temático explícito e manifesto. O tema, assim, divide-se em duas dimensões: uma, claramente pronunciada por André, e outra, imanente e secreta, uma proibição presente no discurso dele. Estes dois lados não operam de modo algum separados; entrecruzam-se e entrelaçam-se continuamente, tal como o interior e o exterior confundidos num anel de Moebius. Dizendo de outra maneira, parece haver na narrativa uma **encenação**, que cria uma coerência, inusitadamente perfeita como uma totalidade complexa na qual todos os elementos, finalmente obtêm o seu lugar justificado. Mas, por outro lado, há também nesta mesma estruturação dos fatos uma dissimulação contínua, um segredo, que não chega a ser inteiramente desvendado, embora aludido no seu devido momento dramático. A narrativa funciona, assim, simultaneamente, como a elaboração de uma unidade cujo conjunto coerente oferece a cada elemento o significado correspondente ao seu papel dentro do objetivo superior da trama, e, ao mesmo tempo, constrói nesta mesma coerência um tablado para a convivência das contradições dinâmicas numa **contra-encenação** que nunca perde completamente o seu enigma e, portanto, não permite que o texto se feche em uma interpretação final. Embora tendo uma consistência narrativa surpreendente, cuja perfeição reclama universalidade e cuja concreta elaboração atinge tonalidades quase míticas, o romance abre outros níveis de leitura em que os enigmas do enredo principal submetem à sua universalidade outras possibilidades de interpretação.

O DESENLAÇAMENTO CONTRAPONTÍSTICO

A personalidade de André sofre uma mudança no percorrer do romance que só se justifica em função do seu deslocamento dentro de uma constelação conflitiva de poder e afeto familiar. Isto significa que André, num nível literal, passa de uma posição de filho submisso, embora rebelde, ao papel de dirigente da família, substituindo o próprio pai e tomando como sua a palavra dele. Esta transformação pode, obviamente, ser vista, como a formação do sujeito na iniciação do jovem, tema fundamental do romance moderno. Mas no livro de Nassar esta iniciação não se dá em termos de uma aprendizagem e da obtenção de experiências e conhecimentos enriquecedores para a personalidade do sujeito. Ao contrário, a posição de André muda de modo abrupto — após a



Adriana Varejão
Proposta para uma Catequese
Parte 1 - Morte, 1993
Óleo s/tela
120 x 100 cm



571

Adriana Varejão
Proposta para uma Catequese
Parte 1 - Esquartejamento,
1993
Óleo s/tela
120 x 100 cm

penúltima cena em que o pai mata a filha, Ana — e a mudança se faz de uma maneira que não revela nenhuma reflexão retrospectiva nem aponta para uma nova consciência, por parte de André, como resultado do desfecho da história. A voz do narrador, André, dirige-se nas páginas finais ao leitor, transcrevendo e repetindo as palavras do pai “em sua memória”. A falta de comentário a esta inversão dos papéis, em que André formula o sermão contra o qual anteriormente se rebelava, e a maneira como este aparece — entre parênteses — fazem suspeitar uma frieza e um cinismo por parte de André que não correspondem à fisionomia emocional da sua personagem construída anteriormente. Evoca-se neste “sumiço” das palavra de André uma certa ironia vitoriosa de outro André, até este momento desconhecido pelo leitor; evoca-se a presença de um outro olhar, exterior e calculista, atrás da personagem que anteriormente se mostrara sempre motivada pelo envolvimento emocional. Desvirtua-se, desta maneira, a simpatia por André, fundada na exposição aparentemente honesta, dialógica e “confessional” de seu sofrimento e paixão. A virada final impõe a necessidade de reler todas as partes dos capítulos anteriores, nos quais a intimidade do garoto é revelada paulatinamente, com uma aparente crueza e franqueza que não deixam de ser emocionalmente mobilizadoras, criando uma forte identificação com a personagem e uma compreensão do seu dilema amoroso, apesar de proibido e culturalmente inaceitável. A narrativa de Nassar impressiona pela capacidade que tem de elaborar esta ironia sutil e implícita, ameaçando o envolvimento emocional que ela própria catalisa. Só que o efeito irônico ultrapassa um mero efeito de “reversão” de expectativas dramáticas, no sentido de descobrir uma nova coerência que aponta à outra obviedade temática, como um conteúdo implícito que acaba sendo reconhecido enquanto desenvolvido e revelado pela trama. Isso fica claro, ao final, porque o texto não formula nem facilita nenhuma certeza concreta de como “realmente” acontece a virada na consciência de André. No último capítulo do livro, André simplesmente se apropria das palavras do pai, cuja pessoa é desenhada, em todos os capítulos anteriores, como o seu adversário principal e o maior impedimento à realização da sua felicidade. O livro sugere então, em função desta identificação repentina do filho com o pai, a possibilidade de que André tenha assumido o papel e a posição do pai, ou em consequência de uma real da sua personalidade rebelde e de uma rendição e entrega ao seio familiar, ou, na hipótese mais plausível e terrível, de que todo o conflito anterior também era parte de uma rivalidade ancestral entre pai e filho pelo direito, como homens, da posse das mulheres. Neste segundo caso a história toda já pode ser lida como relato de um drama de ciúmes amorosos dentro da família, entre pai e filho e, também, entre mãe e filha, que abre a possibilidade de um outro incesto, virtual ou consumado, entre o pai e Ana. O livro acaba criando uma ambigüidade que abre o caminho para uma leitura a contrapêlo na qual todas as simpatias são desconstruídas, e a integralidade da personalidade de André é colocada em sério questionamento. A força do final jaz em não permitir que a narrativa se feche de maneira conclusiva, deixando

uma dúvida viva dobrada sobre uma questão enigmática a indicar um segredo ainda mais fundamental a respeito da integridade pessoal de André. O fundamento da verosimilhança do relato, a credibilidade e a autenticidade do narrador, isto é, da personagem principal, são atingidas em cheio pela reflexividade narrativa, pela capacidade que a narração tem de refletir a sua construção como ficção — o que, neste contexto, significa problematizar a coerência da pessoa ficcional, da sua identidade individual e da motivação dos seus atos.

A BIFURCAÇÃO

A ausência de um desfecho narrativo leva a uma ambigüidade que denuncia um segredo sem nem uma resposta única, nem uma chave só, mas que semeia uma dúvida a respeito de todas as certezas temáticas e verte uma nova luz sobre formulações tidas anteriormente como inocentes, mas que agora recebem novas possibilidades de leitura. Na passagem para o último capítulo realiza-se deste modo uma **bifurcação** interpretativa indicando duas perspectivas de leitura, dois mundos possíveis nos quais os mesmos acontecimentos se organizam de modos diferentes. A bifurcação impede, assim, a possibilidade de uma satisfação hermenêutica pelo reconhecimento de um sentido escondido, e, ao contrário, forma um genuíno **claro/escuro** em que o **explícito** dobra-se sobre o **implícito**, e em que o nível expressivo não se ofecere mais como um acesso ao sentido verdadeiro mas como a disseminação da própria possibilidade de resposta.

Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito. É a própria idéia da perspectiva barroca. (Deleuze, 1992, 37).

Concretamente, o enigma abre duas grandes questões para a interpretação. Uma que concerne aos motivos de André e à formação da sua personalidade, e outra que questiona a incoerência dos atos do pai e o seu fim. A rebeldia do filho contra o pai revela-se ao longo do romance profundamente nutrida na relação materna e numa relação de rivalidade e ciúme entre pai e filho. Quando Ana começa a dançar na festa de reunião familiar, algo causa o descontrole do pai e o motiva a matá-la. Parece que, o pai neste momento, descobre o caso incestuoso entre filho e filha, mas também é possível que esta revelação lhe tivesse provocado a fúria, não tanto pelo fato do incesto, do qual ao menos Pedro, cúmplice do pai, já estava ciente, quanto porque ela, agora “dançaria” só para André e não mais para ele. Como é observado por André: “Era para mim, e só para mim, que ela dançava”. De repente o pai perde o controle que a lei e a abstrata moralidade lhe providenciavam e, com o impulso do profundo do seu desejo, numa fúria cega volta, então, possuído por uma

cólera divina e a sua lei se incendiava — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nele um vinho tinto, era sangüínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores(193)

Uma segunda questão concerne à morte ou ao possível assassinato do pai. André fala finalmente “em memória” do pai, aludindo, assim, a morte dele, e há interpretações (Josef, 1992) que vêem aludido, no implícito da situação final, o assassinato do pai pelos irmãos, assim como acontece na ficção mítica de Freud, *Totem e tabu*, sobre o pai ancestral, o chefe da horda primitiva que mantinha para si a posse de todas as mulheres e expulsava todos os rivais da tribo até ser assassinado pelos próprios filhos. A hipótese não é desprezível mas tampouco decisiva para a trama, e, embora o texto nestas páginas se desembrulhe graficamente abrindo espaços “brancos” como que sugerindo algo não-dito, não há concretamente coisa alguma que textualmente sustente a hipótese de uma ação de vingança concreta contra o pai. O importante é que o pai morre ou desaparece em função da perda de controle e, com isso, do poder simbólico da lei, em consequência do próprio desejo investido na carne e no sangue do domínio familiar que sustentava.

O ENIGMÁTICO

O enigmático, a alusão a um segredo que nunca vem à tona mas permanece presente na expressão literal da narrativa, tem a função de trazer a questão da falta de um sentido transcendente, explicativo e causal, do texto. Em lugar de sugerir o perfil de uma explicação hermenêutica o texto de Nassar alude ao conteúdo do profundamente humano só para mostrar a sua impenetrabilidade e sua estranha evasão de toda explicação satisfatória. Onde o leitor espera um desvelamento do enigma, a narrativa acaba só fornecendo a redundância da sua expressão que, diante da insistência interpretativa, só tende a multiplicar-se sem fechamento possível. Este *vacio* remete a leitura ao concreto do nível literal e à necessidade de investir nele, num movimento interpretativo que, finalmente, tem por missão suspender-se diante da impossibilidade de penetração explicativa. Deste modo o enigma literário funciona, simultaneamente, como elemento sedutor, presente na superfície da língua, e como índice de um conteúdo implícito — o interior significativo do texto — que acaba por denunciá-lo, na falta de resposta, como oco ou inacessível. Assim, atualiza-se no enigma a incomunicabilidade barroca entre **interior e exterior**, ora como problematização de todo sentido hermenêutico do texto, em que o movimento interpretativo termina por sacrificar a sua própria finalidade explicativa, ora como revelação do exterior expressivo, como nível autônomo sem substância num conteúdo interior.

Desdobrando-se ou explicando a dobra enigmática do texto barroco só se revela a operação da dobradura, no claro sobre o escuro, que se multiplica numa proliferação do enigma como uma impenetrável concretude do texto. O nível textual ganha assim uma nova autonomia, embora não necessariamente em função de uma saturação ornamental do aspecto descritivo em detrimento da congruência narrativa, como acontece no Barroco histórico e, também, no neobarroco recente dos escritores cubanos. Mas como um movimento dentro da própria narrativa em função do qual certos significantes, aqui como certas metáforas do desejo “escuro” de André, ganham valor alegórico — “a peste”, “o delfrio”, “a epilepsia”, “a possessão”. Por “alegoria barroca” entendemos aqui a metáfora de que não consta uma relação visível entre a expressão concreta e um conteúdo abstrato e transcendente, mas na qual a materialidade do fragmento expressivo abre um leque de possibilidades interpretativas que, sem se esgotarem, acabam remetendo à dinâmica significativa da representação literária.

OS INDÍCIOS

O início do romance de Raduan Nassar contém em semente o conflito que posteriormente edifica a ameaça à personalidade de André, como um dilema na identidade dele, aqui aludida numa instabilidade constitutiva do sujeito narrativo.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto...” (9).

Nestas primeiras palavras os olhos são descritos anonimamente tendo uma independência como visão ativa, além de serem objetos iguais a outros objetos do corpo, agindo com estranha autonomia. Olham no teto e são olhados do teto pela descrição da narrativa, ao mesmo tempo que estão no teto olhando a “mim”, a minha nudez e logo, já não como um corpo fragmentado mas como um “eu” dentro do quarto que é um mundo ou a “catedral da angústia”. Ele, André, vê e é visto; os seus olhos vêem e são vistos; André vê o teto e a sua nudez é exposta ao olhar alheio que olha olhando. Há uma barreira entre o que os seus olhos olham e o “eu” que olha pelos seus olhos, um desencontro entre a imagem da sua mente e a imagem na retina dos seus olhos,

...meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, um sopro escuro no porão da memória.... (LA, 10).

A divisão entre uma subjetividade que olha e um sujeito olhado objetivamente por um olhar interior, como objeto, fragmento, corpo fragmentado e depois reconhecido como um “eu”, equilibra-se elegantemente

no discurso descritivo do narrador. Há um narrador ágil e fugaz que às vezes aparece em primeira pessoa, e outras vezes desaparece no anonimato da voz neutra de uma escrita despersonalizada. A condição da própria escrita está refletida deliberadamente nesta construção, e Nassar revela de modo constante a diferença entre este “eu” que escreve e o “eu escrito”, entre a subjetividade que se expressa e a **alteridade** que se expressa na linguagem, apesar da vontade do sujeito. Neste sentido, o romance contém toda a consciência e problematização modernista sobre a natureza da linguagem, mas parece-nos significativo que a narrativa, aqui, constrói esta problemática em termos visuais como a diferença entre um olhar cartesiano — que sabe descrever o mundo conscientemente desde a sua firme perspectiva e do ponto de vista de um indivíduo consciente de si e um outro olhar que simultaneamente olha e percebe-se olhado. No vacilo, na hesitação, entre um olhar e outro o sujeito se dá conta da atração à qual é submetido na forma de uma **alteridade** desestabilizadora, de uma sensualidade incontrolável que surge a partir de algo desconhecido, algo que pode ser indicado embora não identificado positivamente.

Este olhar da estranheza é identificado por Christine Buci-Glucksmann (1984) como um **olhar barroco** que, apesar de superado em termos históricos, permanece na representação moderna sob a forma de uma possibilidade visual sempre presente, com um poder sensual arrebatador que ameaça constantemente o sujeito na sua certeza visual embutida no perspectivismo cartesiano. Pois a dúvida, provocada pela ambigüidade dos olhares, agora não volta como afirmação cartesiana da certeza do sujeito pensador, mas inunda a consciência numa corporalidade extática, num erotismo que suspende a própria vontade racional, ou seja, que cria um impasse pela racionalidade no limiar entre o estímulo sensual, presente atrás de toda curiosidade, e um pensamento fluído e nômade que se deixa levar pelo subjetivamente inquietante.

O olhar barroco é aquele que no visível percebe algo inquietante e procura além da sua própria possibilidade até o ponto em que está simultaneamente vendo e não-vendo, em que, nos termos de Lacan, vê e é visto pela própria ausência, pela morte, pelo objeto *a*. Na arte isto acontece no exato momento em que a procura ocularcêntrica de representar **tudo** fracassa à beira do invisível e do irrepresentável. O Barroco se caracteriza, segundo Buci-Glucksmann, por tentar representar este irrepresentável expondo o enigma da própria representação ou num verdadeiro *mise-en-abîme* ou por meio de um “furor” extático de representações, uma saturação inútil de significantes que evoca a ausência melancólica do Outro, não-visível e não-dizível. Na poesia barroca manifesta-se como um *surplus* de imagens metafóricas acumuladas e sacrificadas inutilmente, provocando a concretização da perda e a melancolia da ausência. O exterior textual, tal como a metáfora barroca que nunca chega a evocar seu sentido final, vivendo em função do seu fracasso, acaba sobrando, segundo Buci-Glucksmann, como “um palimpsesto do invisível” ou do impronunciável. A riqueza expressiva do texto barroco fecha-se sobre si mesmo como um êxtase de expressividade, um erotismo do superficial, cuja abundância

eclipsa as vias convencionais aos sentidos das palavras e, em vez de enriquecer o sentido da expressão, torna-se um opaco impenetrável, constantemente remetendo a si mesmo e ao próprio processo encadeado como a única finalidade. A sensualidade da poesia barroca consiste em converter o texto no corpo erótico e a leitura em carinhos e gestos afetivos sobre ele. O Barroco causa, nas palavras de Christine Buci-Glucksmann, um “retrocesso do ser” no qual se perde e se subverte o predomínio do olhar da modernidade caracterizado por sua procura de inscrições, perspectivas de sentido.

A ambivalência entre dois olhares se dá, ao longo do romance de Nassar, num plano como um desafio à subjetividade do narrador e, noutro, como a presença simultânea de dois regimes ou “campos” escópicos dentro da família. Por um lado, a relação hierárquica que parte do olhar vigilante do pai que segura a atenção para a “palavra” da lei e, sob o qual, os olhares dos membros da família inteira encontram-se na “claridade” diurna da luz doméstica, como “apreensivos” e “candeios do corpo” puro e saudável. Por outro lado, no campo do afeto materno onde o sentimento amoroso e o desejo têm as suas origens. Aqui há uma relação sedutora de “olhos enfermiços” que passa entre André e Ana, mas que está presente como um ponto “escuro” na troca de olhares discretos entre André e a mãe, que ele se lembra no olhar da cabra sudanesa e reconhece no irmão menor Lula - “cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim” — como o que lhe seduz. Deste modo os domínios intersubjetivos na narrativa estão dirigidos por relações visuais, num sentido que conformam as relações de poder e de afeto em função de um posicionamento dentro de determinadas constelações familiares.

A SUBJETIVIDADE

Talvez sejam as características mais significativas do elemento barroco na literatura atual, a dúvida em relação à subjetividade sustentada pelo discurso, e a maneira pela qual a reflexividade narrativa atinge e problematiza a integridade deste sujeito. O romance de Nassar joga entre um discurso intimista, expressivista e confessional — que sustenta uma confiança romântica para com o indivíduo empático — e uma exposição *cética* desta mesma subjetividade a partir do “alheio”, de algo que a consciência não dá conta, no profundo do seu sentimento mais íntimo. A alteridade — “o escuro”, “a epilepsia”, “a doença” — é apontada como o exterior constitutivo do discurso do narrador, e, ao mesmo tempo, aparece na estranheza da sua própria língua. Esta ambigüidade fica óbvia por meio do jogo de olhares em que a identidade do indivíduo se constitui e, posteriormente, se problematiza na visão exterior em que o sujeito aparece como personagem num palco teatral.

Esta teatralização do cenário da ficção desnuda a convencionalidade do real como num espelho no qual a vida em cena reflete a cena da vida — *All life is a stage* — e em que o sujeito barroco aparece com a personalidade formada na

base da máscara, quer dizer, em função do seu cuidado para com o próprio “exterior”, para com o estilo, retórica, e tudo o que lhe forneça um perfil agudo. Mas se a identidade da pessoa aparece como máscara, não se deve, por isso, confundi-la com a trágica condição — sentida pelo indivíduo moderno — de uma subjetividade barroca é uma questão de caráter, cuja firmeza é função do distanciamento com a emotividade sentimental. Trata-se de um indivíduo desengajado, desiludido e objetivado, isento do sonho de uma subjetividade harmoniosa e íntegra que se insere naturalmente no mundo. O sujeito barroco não sofre pelo abismo entre o interior “humano” e o exterior caracterial e cênico — eis o sentido da noção de “agudeza”.

A subjetividade que aparece no ímpeto expressivo do texto barroco, na sua sensualidade desmesurada e na inclinação pelo irracional não reflete necessariamente uma espontaneidade exuberante mas a manipulação consciente do natural. Não se trata de uma entidade romântica, originária, em vias de afirmar-se, mas de um discurso que se expõe para logo se questionar, numa metamorfose e dissolução que acabam sacrificando a sua integridade.

O romance de Raduan Nassar inscreve-se neste ceticismo barroco diante da subjetividade romântico-moderna numa desconstrução da intimidade psicológica do narrador em que o discurso deste revela-se profundamente desconfiável. A estrutura narrativa do romance reflete uma subjetividade que, inicialmente, é situada como centro discursivo dos atos relatados tanto no espaço, como um determinado “ponto de vista”, quanto no tempo, como a simultaneidade do passado e o presente na fusão entre memória e percepção de André. Como demonstramos, a subjetividade de André é, nesta parte, continuamente refletida como uma consciência que se espelha nas próprias palavras, o que oferece uma identificação psicológica com a personagem, embora semeada de índices de algo implícito fora do diretamente enunciado. Na segunda parte a narrativa abandona a dobra auto-reflexiva e constrói-se linearmente numa seqüência de eventos, já não acompanhados pelos comentários íntimos e confissões de André, mas numa lógica interna que escapa à previsão e compreensão completa do leitor até dar nas palavras de André, agora completamente exteriores e impenetráveis. É desta maneira que a estrutura narrativa, a organização textual da temporalidade e espacialidade, está intimamente ligada, no *Lavoura arcaica*, ao desvendamento do conteúdo temático e apresenta-se como o cenário perfeito que mantém a ambigüidade complexa da trama e evita toda redução interpretativa.

NOTAS

- 1 - No cinema podemos pensar nos cenários de *Blade runner*, de Ridley Scott, de *Total recall* ou *Alien*, ou nos filmes de Peter Grenaway - *Death of a draftsman*, *The cook*, *The thief, his wife and her lover* ou *The tempest* - cujas

referências pictóricas e musicais - no acompanhamento de Michael Nyman - ao Barroco são explícitas. Na prosa observamos uma preferência semelhante por estes cenários, por exemplo, nos romances *O nome da rosa* de Umberto Eco, ou *O memorial do convento*, de José Saramago. E até na música pop de Madonna observa-se uma identificação entre a referência a um erotismo transgressivo e sadomasoquista e uma indumentária barroca (Veja Gruzinski, 1993).

- 2 - Neste ponto concordamos com o trabalho de Linda Hutcheon (1987 e 1989) que defende a literatura chamada pós-moderna contra a crítica normalmente levantada pelos defensores do projeto iluminista moderno. Hutcheon alega que exatamente a citação pós-moderna da tradição constitui uma forma de “reencenação” irônica ou paródica de experiências estéticas de tempos passados, e que em particular a preferência que o romance pós-moderno tem pela metaficção historiográfica consegue focar a História como um centro renovado de discussão teórica sem sentir-se limitado nesta empreitada por valores ideológicos. O romance metahistórico usando livremente o material histórico disponível, problematiza, indiretamente, o “essencialismo” imanente do materialismo histórico e da filosofia da história do positivismo, insistindo em encenar a história como uma construção de certo modo ficcional e sempre aberta à reinterpretação.

RÉSUMÉ

L'article **O cenário do ambíguo** aborde la question du Baroque et du Néobarroque et sa place à l'intérieur du discours sur la postmodernité comme un défi à la notion essentialiste du sens.

A partir d'Omar Calabrese et Severo Sarduy, il est permis de se demander si le Baroque entendu comme **métaphore** ou **figure heuristique**, peut parvenir à mettre en valeur les traits de la culture postmoderne comme représentation d'une instabilité épistémologique sous-jacente.

Ensuite, une analyse indépendante du roman de Raduan Nassar, **Lavoura Arcaica**. Ici le Baroque ne s'assimile plus à la littérature du baroque historique mais se distingue plutôt sous un trait figuratif dans l'organisation narrative du texte qui met en question le contenu thématique du discours.

L'analyse met en valeur la transformation de la narration dans un **cenário do ambíguo**. Dans celui-ci, le sens unique se voit sacrifié dans une bifurcation de lectures qui empêche toute satisfaction herméneutique de reconnaître un sens caché. Tout au contraire, ce décor forme un véritable **clair/obscur** dans lequel le texte explicite recouvre l'implicite. Le niveau expressif ne s'offre plus comme une clef au sens véritable mais comme la dissémination de la possibilité même de dévoiler les secrets du texte. L'accent est finalement mis sur la

manière dont le roman s'inscrit dans le scepticisme barroque face à la subjectivité romantico-moderne et sur la manière dont il démolit l'intimité psychologique du narrateur et révèle le profond manque de fiabilité de son discours.

ABSTRACT

The essay raises the questions of the Baroque and the Neo-baroque, as situated within the discussion of the postmodernism as a defy to any essential notion of **meaning**. In reference to Omar Calabrese and Severo Sarduy it is asked whether the Baroque, as a **metaphor** or **heuristic figure**, is capable to detect specific topics of a postmodern culture as an aesthetic representation of an inherent epistemological instability. Following, an independent analysis of the novel of Raduan Nassar, **Lavoura Arcaica**, in which the Baroque is seen less in terms of a comparison with the historical baroque literature and more as a figurative characteristic in the narrative organisation of the text. The analysis shows how the narrative is converted into a **scene of the ambiguous** in which a unique meaning is sacrificed in the bifurcation of readings that interdicts the hermeneutic satisfaction in recognising a hidden meaning. On the contrary, it forms a genuine **clair/obscure** in which the expressive level is not any more an access to real meaning but a dissemination of the possibilities to resolve the secrets of the text. Finally, it shows how the novel is inscribed in the baroque scepticism towards the romantic-modern subjectivity. It deconstructs the psychological intimacy of the narrator and reveals the discourse as profoundly unreliable.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Perspectiva, São Paulo, 1980.
- BARTH, John. *The literature of exhaustion* in.: *The friday book*. Perigee, New York, 1967.
- BARTH, John. *The literature of replenishment* in.: *The Atlantic*. Boston, Jan. 1980.
- BAZIN, Germain. *Baroque and rococo*. Thames and Hudson, London, 1964.
- BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa*, Vol. I. Bruguera, Barcelona, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Brasiliense, São Paulo, 1984.

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque*. Galilée, Paris, 1984; *La folie de voir - De l'esthétique baroque*. Galilée, Paris, 1986; *Tragique de l'ombre*. Galilée, Paris, 1990.
- BUSTILLO, Carmen. *Barroco y America Latina, un itinerário inconcluso*. Monte Ávila, Caracas, 1990.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Martins Fontes, São Paulo, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. *Elo barroco y lo real-maravilloso in.: Ensayos*. Letras Cubanas, Habana, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. "Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana", in.: *América Latina em sua literatura*. Perspectiva, São Paulo, 1987. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Fundação Casa Jorge Amado, Salvador, 1989. *Metalinguagem e outras metas*. Perspectiva, São Paulo, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira, momentos decisivos*. 1º Vol. Martins, 3. ed., São Paulo, 1969.
- CHIAMPI, Irlemar. "Neobarroco na era do pós-modernismo" in.: Folha de S. Paulo, Caderno Mais, 7 de fevereiro, 1993; *El barroco en el ocaso de la modernidad in.: Cadernos do mestrado/literatura*. nº 8. UERJ, Rio de Janeiro, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli*. Minuit, Paris, 1988.
- D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Gallimard, Paris, 1985.
- FOCILLON, Henry. *La vie des formes*. Flammarion, Paris, 1934. *A vida das formas*. Edições 70, Lisboa, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Gallimard, Paris, 1966.
- GENETTE, Gérard. *D'un récit baroque* in.: Figures II. Seuil, Paris, 1969.
- GRUZINSKI, Serge. "Do Barroco ao neobarroco: fontes coloniais dos tempos pós-modernos. O caso mexicano". in.: *Literatura e história na América Latina*, Ligia Chappini & Flavio Wolf de Aguiar (orgs.). Edusp, São Paulo, 1993.
- HANSEN, J.A. *A sátira e o engenho*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989; "Pós-moderno e Barroco" in.: *Cadernos do mestrado/literatura*. nº 8. UERJ, Rio de Janeiro, 1994.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Perspectiva, São Paulo, 1988.
- HOCKE, Gustavo R. *Maneirismo, o mundo como labirinto*. Perspectiva, São Paulo, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. Methuen & Co., New York, 1985; *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. Routledge, London - New York, 1987.
- JOSEF, Ruth Rissin. "O universo primitivo de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar" in *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1992.
- LACAN, Jacques. "A esquite do olho e do olhar" in.: *O Seminário II. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1984; "Do barroco" in.: *O seminário 20*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1985.

- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Brasiliense, São Paulo, 1988.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 1986; *Antiguos y modernos*. Alianza Universidad, Madrid, 1986.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. Brasiliense, São Paulo, 1987; *A lavoura arcaica*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Seix Barral, Barcelona, 1982.
- PERNIOLA, Mario. "Enigmi barocchi e neobarocchi" in.: *Enigmi - Il momento egizio nella società e nell'arte*. Edizione Costa & Nolan, Genova, 1990.
- ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*. José Corti, Paris, 1954.
- SARDUY, Severo. "O barroco e o neobarroco" in.: *América latina em sua literatura*. Perspectiva, São Paulo, 1979. *El barroco ensayos generales*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1987.
- TAPIE, Victor L. *O Barroco*. Cultrix, São Paulo, 1983.
- WELLEK, René. *The concept of Baroque in literary scholarship in.: Concepts of criticism*. Yale Univ. Press, New Haven, 1963.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Perspectiva, São Paulo, 1989.
- ZIZEK, Slavoj. *Looking awry*. MIT, London, 1991.

(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM NOVEMBRO DE 1993)

RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM
NO BARROCO MINEIRO
A ARTE DAS ILUMINURAS



Este trabalho é parte sintetizada da dissertação de mestrado Relação texto-imagem no Barroco mineiro - Breve estudo de iconografia colonial (Escola de Comunicação e Artes - USP - orientação prof. Wolfgang Pffeifer), premiado no Concurso Nacional de Literatura Cidade Belo Horizonte - categoria ensaio - em 1993.

CRISTINA ÁVILA*

* Cristina Ávila é historiadora, professora da UFMG e presidente do Centro de Pesquisa do Barroco Mineiro.

RESUMO. Este artigo procede de várias e persistentes pesquisas feitas pela historiadora numa área ainda muito pouco estudada, a iconografia, ou seja, a análise da "escrita figurativa" ou da "linguagem dos sinais", da projeção de uma mensagem valendo-se de formas mediadoras e transmissoras da idéia, figurativas, como "imagens" ou "símbolos", como objetos e elementos da natureza. A pesquisa desenvolvida se refere especificamente à documentação relativa ao período colonial em Minas, na época em que predominava o "estilo barroco", assim genericamente denominado e que decorre do século XVIII até inícios do XIX. Abrange, especialmente, a documentação religiosa - predominante, então - registrando as devoções em imagens e pinturas representativas nos livros de Irmandades. Servindo-se, portanto, desse trabalho de descoberta de fontes, procurou a historiadora sintetizar o "primado do visual" da arte barroca, dando-lhe o contexto e sentido dinâmico da história colonial em Minas, ideologicamente conformada pelo espírito da religiosidade contra-reformista e pela tradição advinda do medievo.

A ARTE DAS ILUMINURAS NA MINAS COLONIAL

Estudar a arte colonial mineira leva-nos, necessariamente, a fazer uma breve reflexão sobre a espécie de religiosidade que aí se implementou, pois parte significativa de seu acervo nasceu no seio do catolicismo popular. A fé de então, cotidianamente devocional, sofreu influências diversas das que já foram convencionalmente abordadas pelos autores que se dedicaram ao tema. Teve em suas raízes elementos sincréticos variados, advindos do medievo e acrescidos da espiritualidade primitiva dos indígenas e de formas de manifestações sacrais do africano. Segundo Montenegro,

a religião em Portugal, desde as origens como nação independente, fora uma fusão de elementos étnicos tão diversificados (romanos, muçulmanos, judeus, etc). Etnia tão diversificada geraria religião essencialmente sincrética (...). O ecletismo religioso, o mistão de elementos do catolicismo, islamismo, do fetichismo africano, etc, produzindo uma religião sui generis, permeada de superstição, de rituais mágicos, de feitiçarias. Ajuntando a isso o substídio mais poderoso do medievalismo decadente, ter-se-á ali o quadro da religião. (Montenegro, 1972, 182)

Podemos verificar, desta forma, que a mentalidade do homem setecentista mineiro não estava tão longe da de seus antepassados medievais. A crença era ainda providencialista e carregada de elementos de teor fortemente tradicional e sincrético. A manutenção de antigos componentes da fé, acrescidos de outros impostos pelo tridentismo, marcava, portanto, o imaginário colonial. O Barroco - estilo artístico difundido por toda a colônia - se prestava sobremaneira à perpetuação de uma espécie de fé exteriorista e devocional, seduzindo os fiéis por meio da imagem, de força plástica expressionista.

O fato de a proibição da existência de Ordens Regulares em Minas Gerais, onde o catolicismo se organizou por intermédio das mãos das Irmandades e Ordens Terceiras de leigos, vai incrementar ainda mais os aspectos populares e cotidianos da religiosidade local. Aliás, estas agremiações foram responsáveis não só pela organização social da época, mas, sobretudo, pela elaboração e patrocínio de quase toda a produção artístico-religiosa na Capitania. Poderíamos deduzir, assim, que os livros de estatutos das Irmandades e Ordens Terceiras mineiras eram parte integrante na manutenção das tradições medievais persistentes na época, principalmente porque a organização dessas espécies de confrarias foi, originalmente, um desdobramento da hansa comercial, das corporações de fiéis.

O volume dessas organizações, ao longo do território, possibilitou que chegassem até nós séries iconográficas surpreendentes, onde a elaboração estética aparece como primordial. Esses documentos, datados de princípios do século XVIII até meados do século XIX, são livros onde se fixam os estatutos e compromissos organizacionais e devocionais das agremiações - responsabilidades dos irmãos, serviços assistenciais, preceitos, festas e datas com relação ao *orago* escolhido, etc. Ao longo dos capítulos vão surgindo motivos decorativos diversificados - abstratos ou figurativos -, alguns bastante elaborados, ao lado de outros de fatura mais popular. Na sua maior parte, são compostos de página de rosto, pedido para funcionamento, capítulos subdivididos ou não em artigos, índice e autorização para funcionamento.

A página de rosto, em geral, apresenta em letras bem elaboradas, centradas e emolduradas, o nome da associação. Na página seguinte pode surgir uma iluminura que identifica o santo protetor em sua iconografia tradicional. Esta ilustração segue modelos de pinturas ou altares barrocos ou rococós. Quase sempre o orago aparece entronado em altar, cercado de nuvens, molduras em arabescos, labirintos, motivos fitomorfos ou simulacros arquitetônicos. Algumas dessas figuras apresentam vigor plástico próprio do período, com o mesmo tom expressionista imposto à estatuária. O cenário teatral barroco é aí também armado, retábulos com dossel, anjos, querubins se intercalam a motivos como volutas, rocalhas e guirlandas de flores. Elementos profanos podem se mesclar a estes, com preferência para dragões, cobras, sereias e sílfides, referenciais semânticos que nos remetem aos mais longínquos tempos da história das imagens, de ordem mitológica. Algumas vezes, por meio de

cortinas entreabertas, se avista a cena representada. São essas as molduras freqüentes nas figurações invocativas da Virgem Maria.

Nos livros das Ordens Terceiras, em particular os evocativos a São Francisco de Assis, são expostas as armas da Ordem ao lado de outros motes, identificativos da devoção, profusamente ornados.

Na confecção das iluminuras, das miniaturas e capitulares, a técnica mais usada é a aquarela e douramento sobre o papel, sendo comum o uso do bico-de-pena, aguada de nanquim, tinta da China e guache cinza. Podem-se encontrar trabalhos da espécie apenas com o traçado em nanquim, permanecendo as capitulares inacabadas, sem o colorido e o douramento posteriores. A execução modelar de miniaturas apenas em bico-de-pena, a exemplo do que ocorre com o Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Brumado, datado de 1815, nos faz acreditar numa opção de simplificação pela carência de recursos para a execução completa da obra. Esta observação torna-se mais pertinente ao nos lembrarmos dos interiores simplificados de capelas e igrejas de Minas Gerais de fins do século XVIII e princípios do século XIX, quando as irmandades já se encontravam empobrecidas frente à crescente decadência aurífera, a exemplo da Capela do Rosário de Ouro Preto, cuja majestosa arquitetura possui na decoração interior interessantes mas simples simulacros de talha em pintura popular.

Os volumes têm medidas que variam pouco, alcançando uma média em torno de 35 a 25 cm, com páginas em papel de trapo, encadernados em capa dura com couro ou forrados de veludo, tecido adamascado ou apenas em papelão, em geral em vermelho. Na capa pode surgir ainda o emblema da ordem (como no Livro de São Francisco de Assis da cidade de Mariana), cantoneiras e fechos igualmente em lavor de prata.

As indicações de capítulos são também ornamentadas. As capitulares decoradas seguem os modelos de época com letras em arabescos ou labirintos, festões ou cursivas estilizadas ao modo gótico, cheias internamente ou configuradas com motivos florais, fitomorfos, zoomorfos ou antropomorfos. A presença de elementos cosmográficos - lua e sol - também é constante. Os alfabetos mais usados são os de inspiração gótica (nas capitulares), entrelaçados cursivos estilizados variados, itálicas, carolinas, até as chamadas cursivas livres, comuns em exemplares mais recentes. Ao término de cada capítulo, desenhavam-se variados elementos decorativos dando o acabamento às páginas - volutas, rocalhas, guirlandas de flores, peixes e aves estilizados em labirintos, arabescos, etc.

Nas miniaturas, empregavam-se basicamente o vermelho e o dourado, mas nas iluminuras a gama de cores é mais variada, sendo usados o preto, verde, vermelho, marrom, amarelo, azul, rosa e dourado. Seguia-se assim a tradição, conforme podemos observar pelo trecho abaixo, do *De arte iluminandi*, datado de cerca de 1400 (manuscrito anônimo da Biblioteca de Nápoles):

(...) Há oito cores necessárias para a iluminura: o preto, o branco, o vermelho, o glauco (amarelo), o azul, o violeta, o verde e o rosa. Essas cores são fornecidas, seja pela indústria, seja pela natureza. (Araújo, 1986, 483).

Observamos ainda que os textos nem sempre tinham um português correto, mesmo se considerando as variações ortográficas da época, existindo alguns exemplares onde o latim vulgar era também usado.

Segundo Ernesto de Souza Campos,

em Portugal, as iluminuras foram cultivadas desde os primórdios da nacionalidade constituída pela vitalidade e expansão do antigo condado português de Henrique de Borgonha. No começo, essa arte era praticada por monges. Progrediu muito durante o século XV e alcançou grande desenvolvimento no século XVI. Inicialmente houve muita importação de iluminuras vindas do estrangeiro. Eram, em geral, encomendadas a artistas flamengos, entre os quais o respeitado Simão Benig. (...) A técnica foi se propagando a artistas portugueses. (Campos, 1967, s/p).

As iluminuras e miniaturas se fazem presentes também nos livros de Compromisso de Ordens Terceiras e irmandades religiosas portuguesas. Acrescenta-se aí a larga influência árabe na Península Ibérica até finais do século XV, rica em experiências editoriais manuscritas com avançada técnica ilustrativa. O estilo moçárabe caracteriza-se por seus floreios, geometrização das figuras, arabescos, arcadas, vegetações estilizadas, etc. A mistura de influências possibilitou o desenvolvimento singular dessa arte em toda a Península Ibérica.

A ocorrência da arte da iluminura na Minas colonial relaciona-se aos resíduos mentais próprios aos processos de transplantações culturais. Ao contrário do eruditismo de exemplares similares europeus (como os conhecidos livros de horas), mostram defeitos na confecção, variando a qualidade da fatura de acordo com a maior ou menor habilidade dos rubricadores ou iluminadores presentes nas localidades. Longe dos mosteiros, essa arte foi desenvolvida, provavelmente, pelas mãos de artistas leigos - riscadores, pintores, entalhadores ou outros profissionais do gênero - que atuaram na decoração de igrejas e capelas. A falta de informação documental relativa à execução desses livros nos impede de traçar hipóteses de autoria, sendo necessária, para tanto, uma avaliação estilística comparativa entre as ilustrações figurativas dos livros e pinturas de paredes ou forros presentes nas capelas das irmandades. Poderíamos, no entanto, incorrer no habitual erro de atribuições, tendo em vista as escolas e *ateliers* regionais, onde os mestres contavam com auxiliares para a execução das mais variadas obras, estando sempre sujeitos a imitações de maior ou menor qualidade.

Encontra-se na cidade de Tiradentes, antiga vila de São José del Rei, o *Livro de compromisso de Nossa Senhora das Mercês da irmandade dos pretos crioulos da Vila de São José*, datado de 1768. Este foi copiado e ilustrado por Manoel Dias de Oliveira, atuante na região em trabalhos notáveis no campo da música. A semelhança deste exemplar a outros produzidos no mesmo período nos leva a acreditar que o artista teria produzido outras obras no gênero e confirma a hipótese, à qual nos referimos acima, de que diversos pintores, riscadores e artistas decoradores teriam atuado como iluminadores e copistas a serviço das irmandades e Ordens Terceiras em Minas Gerais.

A descoberta de livros com modelos caligráficos de gravuras européias do século XVIII nas bibliotecas religiosas locais, já levantados por Hannah Levy, nos possibilita acreditar na hipótese de circulação dessas obras por toda a colônia, sendo utilizadas por nossos artistas como modelos estilísticos na confecção de manuscritos e, em especial, das letras capitulares. É o caso do exemplar da *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, encontrado na Biblioteca do Caraça, e divulgado por Pe. Lauro Palu, edição provavelmente de 1722, impressa na Oficina de Bernardo da Costa Carvalho, em um volume de 157 páginas, com 46 estampas gravadas a buril, de autoria de Manuel de Andrade de Figueiredo (na época com 48 anos). O texto se compõe de quatro tratados subdivididos em capítulos, sendo: Tratado I - referente ao ensino da língua; Tratado II - que ensina a escrever todas as formas de letras; Tratado III - da ortografia portuguesa e Tratado IV - aritmética de inteiros e quebrados. Contém ainda 44 tábuas de desenho, labirintos e tipos de pautas, modo de segurar a pena, lições, exercícios caligráficos e alfabetos. (Palu 1978/1979, 97/103)

Para o nosso estudo interessam, mais de perto, os modelos de alfabetos e motivos decorativos presentes no exemplar pertencente ao Caraça. Esses contêm ilustrações e letras estilizadas na forma de labirintos, alfabetos florais, zoomorfos, variantes de cursivas estilizadas, alfabetos latinos, romanos, cursiva livre, etc. Algumas das letras e motivos decorativos presentes neste volume são também encontrados em outros livros de modelos europeus. Uma simples análise estilística comparativa nos leva nesta direção, já que algumas letras encontradas nos livros de irmandades mineiras chegam a ser quase idênticas aos modelos do livro de cópias portugueses.

Além dos manuais de cópias (como eram chamados à época), muitas gravuras de imagens piedosas podem ter sido usadas na confecção dos *Livros de compromisso das irmandades e ordens terceiras mineiras*. O alargamento da possibilidade de reprodução de imagens e textos, mediante a evolução das formas mecânicas como a xilogravura, a gravura a buril (metal) e a tipografia, impulsionou a distribuição de cópias por todo o mundo ocidental cristão, inclusive nas colônias onde a propaganda religiosa era constante. Este fato é o explicador mais viável do fenômeno da perpetuação da tradição da arte medieval, que se vai transportando ao longo do tempo. A mecanização da escrita, em seus princípios, obrigou os tipógrafos a um longo estudo tipológico,

que seguiu formas tradicionais da escrita manuscrita - como o uso da letra gótica ou semigótica, carolina, romana e itálica. A arte da ilustração teve também que acompanhar as transformações suscitadas pelas técnicas e possibilitou a vulgarização da imagem.

A eficácia absoluta da impressão, com a possibilidade da reprodução de modelos, alargou e tornou sem fronteiras a arte da caligrafia, multiplicando-se os manuais com tipos de letras, alegorias e motivos ornamentais. Estes, a princípio, sofreram a influência da escrita manuscrita tradicional. O uso das capitulares decoradas, as letras góticas, os arabescos e os labirintos barrocos se estenderam, naturalmente, além dos países europeus. Os traços fantasiosos, os entrelaços, as figuras piedosas e mesmo os grotescos estavam presentes tanto nas edições bíblicas, como nos manuais escolares e romances que circulavam também no Novo Mundo.

A modernidade imposta pela técnica, aliou-se o hábito crescente da leitura, das coleções de livros, das bibliotecas privadas. Impunha-se uma nova mentalidade onde o lazer da leitura e a circulação de idéias alargariam os horizontes. De acordo com Roger Chartier:

O desenvolvimento da alfabetização e a difusão da leitura (...) constituem, com diferenças e variantes, um dos fatos principais que contribuem para modificar a idéia de que o homem ocidental tem de si mesmo e de sua relação com os outros. (...) A situação cultural dos países europeus no fim da Idade Média ou no século XVI continua sendo uma incógnita, e sem dúvida seria inexato supor que em toda parte ela se caracteriza por uma fraca alfabetização e um monopólio dos clérigos sobre a cultura erudita. (...) Assim, pelo menos em alguns lugares a conquista da escrita já ocorreu no final da Idade Média, e os progressos espetaculares, gerais, do período de 1600/1800 não nos permitem afirmar uma variedade universal da capacidade de ler e escrever. (Chartier, 1990, 122/23)

É claro que o fenômeno do analfabetismo ainda se verificava, especialmente entre as camadas pobres das sociedades. O que ocorre é uma primeira divulgação de fontes, com a ampliação das tiragens tipográficas.

Assim como na Europa, a partir do século XVI, onde estudos estatísticos comprovam uma presença maior do livro como propriedade pessoal, também na colônia se notam bibliotecas tanto particulares como aquelas de caráter religioso. Textos bíblicos de teor piedoso são comumente encontrados dentro dos templos mineiros, tendo sido estes naturalmente copiados de exemplares que circulavam pelas localidades.

É interessante ressaltar que, durante nossas pesquisas, observamos que a caligrafia tradicional manuscrita influenciou a tipografia, e em Minas Gerais, onde a proibição da tipografia foi uma realidade, a organização tipográfica viria

a influir na elaboração de letras manuscritas, notadamente em títulos de capítulos e folhas de rosto com escrita em "letra de forma", numa imitação da imprensa de Gutenberg.

Extrapolando o nosso interesse imediato e partindo para outro campo de investigação, poderíamos ainda, como sugere Michel Vovelle, valendo-nos dessas fontes, traçar a geografia do sagrado em Minas Gerais do século XVIII, identificando as devoções mais populares e sua organização espacial. A título ilustrativo, por meio de um simples exercício quantitativo, verificamos que os oragos mais freqüentes são: A Virgem Maria em todas as suas invocações (com especial predileção pela Senhora do Rosário), São Miguel e Almas, Santíssimo Sacramento, Santo Antônio, Senhor dos Passos, São Francisco de Assis, São Sebastião, São José e São Gonçalo.

Estas são devoções modernas, aconselhadas pelo Concílio de Trento, porém praticadas com o mesmo fervor exteriorista do catolicismo providencialista medieval. São estes santos facilmente encontrados nas esculturas e pinturas do período, cujas confecções podem variar das mais eruditas às mais toscas.

A presença de grande número de devoções e irmandades de negros - Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e São Elesbão — nos leva a constatar ainda a importância dessas e sua função dupla como mantenedoras de um espaço de atuação possível para o homem negro, únicas instituições nas quais o homem de cor podia exercer, dentro da legalidade,

certas atividades que pairavam acima de sua condição (...) onde, esquecida a sua situação de escravo, poderia viver como um ser humano. Por outro lado, funcionaram também como escamoteadoras de um status quo - "o permanente conflito de classes (...) que permeou todo o período colonial" (Boschi, 1986, 14 e 69).

Foi dentro das irmandades negras que parte significativa do acervo mineiro se constituiu: o grande número dessas "instituições" possibilitou que a tradição se permeasse de valores afetivos sincréticos e simbólicos, próprios dos africanos.

Ressaltamos, assim, a importância dessa documentação artística, carregada de valores intrínsecos, simbologia e atrativos visuais, como fonte promissora para o estudo de expressões e manifestações religiosas, que, na Minas colonial, se deram sob o signo do cotidiano devocional. Veremos, a seguir, uma série de exemplos da arte da iluminura em Minas Gerais, devidamente analisados do ponto de vista estilístico e iconográfico. Além de análise comparativa entre modelos e cópias e os tipos mais freqüentes de letras usadas da arte da caligrafia. (Ilustrações 1, 2, 3 e 4)

DESCRIÇÃO

Folha de rosto com o título em letras de inspiração carolina (séculos X e XI) observadas na conformação dos "p" , "a", etc, ligeiramente facetados. Presença de douramento e sangüínea. Capitular antropomorfa com figura feminina e cabeça de dragão de teor grotesco.

Ilustração com cercadura em motivos fitomorfos e zoomorfos. Ao centro, presença de medalhão oval com moldura fitomorfa e cercadura interna simulando rendilhado. Miniatura com a figura do Senhor dos Passos, de joelhos, portando a cruz, tendo ao seu lado a Virgem Maria trespassada por uma espada. Policromia em tons de dourado, vermelho, verde e ocre. Céu e manto da Virgem em azul. Capítulos apresentando textos em letras de formas com capitulares em grotescos com predomínio dos motivos fitomorfos, zoomorfos e antropomorfos. No capítulo VIII vê-se a imagem de uma figura feminina portando um arco e flecha.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Ilustração com cercadura erudita em motivos fitomorfos de inspiração flamenga, com a presença de pássaros. Vêm-se pássaros siameses. No medalhão cena representando o Senhor dos Passos e a Virgem das Dores, de tratamento delicado, bom panejamento, anatomia correta. A perspectiva é correta, com estratificação de planos, tendo ao fundo o céu. A diagonalização se verifica por meio da posição das figuras e da cruz. As capitulares são de inspiração medieval com a presença de grotescos e animais, monstros zoomorfos e figuras grotescas de teor feminino, com seios à mostra.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Representação do Senhor dos Passos com a cruz nas costas, de inspiração bíblica. Virgem das Dores com uma espada trespassada, de acordo com a iconografia tradicional.

Grotescos inspirados no bestiário medieval e em figuras como sílfides e silfos. (Ilustração 5)

DESCRIÇÃO

Ilustração com Santíssimo Sacramento destruída, a página foi arrancada, só restando a sombra na página posterior. Folha de rosto com a presença de pássaros estilizados em vermelho e douramento. Página de abertura com "n" estilizado composto por dois pássaros. Capítulo um com "h" formado por dois pássaros coroados e motivos florais em dourado e vermelho. Capítulos seguintes com outras letras zoomorfas e antropomorfas.

Compromisso da
Irmãdade do Senhor
dos Passos. Sita na
Capella de N. S. do
Bom Despacho do
Córrego. Freguezia
de São Joseph do Rio
das Mortes. Distrito
das Minas. 1721



ILUSTRAÇÃO I

Com Prom
isso da
mandade do
Senhor
dos
Passos.

Sita na Capella de N. S. do Bom Despacho do Co-
regio. Freguezia de São Iozeph do Rio das Mortes.
Distrito das Minas.

CAP. VII

Da callidade, obrigação dos Ir-
mãos Consultores.



Sim Co

MO Se o Provedor, e mais offic
Cabeça, em membros Principaes
e Meza; São os Doze Irmãos Sa

Doze Irmãos com Sultores, o corpo della; e portanto se elegerão para a
ocupação Doze Irmãos de bom entendimento, e de espirito competente
Callidade de suas pessoas.

2. Serão obrigados os Irmãos com Sultores, a acodir floras ment
oelas as ocaziões que forem chamados para a meza, pois nella se
deue tomar a cordo algum, sem os seus votos, ou pareceres.

3. Devem São bem acodir atódes aquelles actos em que sazir
blico ameza para que com a curvencia de suas pessoas semo
com toda a auctoridade respeitosa, e consillio, a veneração de
o povo.

CAP. VIII

Da obrigação e callidade dos
Mordomos da Capella.



A MEZA como no primeiro Capitulo fica dito quatro Mordomos da Ca:
pella; e se ellegerão Irmãos que sejam muy diligentes no servisso de Deu
e de boa elleição nas couzas tocantes ao culto Divino, em qual
al mente lhes pertence toda a sua obrigação, e a sintonia, em suas ves
tas amissa cantada que se dá na capella do Senhor todas as sextas fei
ras do anno, para cujo fim ornavaõ ocelliar com os seus paramentos com
tentes ao tempo, em mais a seja que lhes for poçivel.

2. e Na quinta, e sexta feira da floçião dos paços estará o cargo dos
Mordomos da capella, a affirmação que for necessavria, tanto nesta Igreja
como na da misericordia, donde a acompanhavaõ o Senhor, com suas
viarias, até a sair adita floçião.

3. Aos Mordomos da capella, entregará o flocurador a sera da s
vidade, por conta, e pezo, a qual terão de baixo de cove, e do mesmo
modo se fará descarga da que se lhe diminuir.

4. Terão os mordomos cuidado de ter a sera inteira, e bem te for
ada para que não banta a ser tão diminuta que fique indigente
ao serviço.

Data: 1721
Procedência do
original: Tiradentes.
Arquivo Paroquial
Autoria: não
identificada
Material e técnica:
aquarela e
douramento sobre
papel.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Presença de capitulares zoomorfas em cores tradicionais - vermelho e dourado. Desenhos estilizados com animais que, por meio de entrelaços ou de superposição de figuras, formam as letras. De acordo com a tradição medieval, aí vemos a letra ser sacrificada em função da ornamentação e da imaginação. A mistura de motivos florais só se pode ver desde o gótico e se intensifica ao longo da Renascença (séculos XIV e XV). Os alfabetos zoomorfos reaparecem nos séculos XVII e XVIII, de acordo com o que se observa no livro de Manoel Andrade de Figueiredo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Representação fitomorfa com presença de serpente - monstro existente no bestiário medieval (ver miniaturas do Bestiário de Oxford), está no cristianismo associada aos pecados do mundo e ao mal. Em termos gerais, se relaciona ao inferno. Na iconografia da Virgem, aparece sob seus pés, representando a vitória do bem sobre o mal. No livro de horas de Duque de Bury (século XV) a serpente tentadora culmina sua morfologia com o busto de uma mulher.

Pássaros coroados - a águia coroada é um emblema imperial que se traduz em indicações de paternidade, poder, vigor e dignidade. A altura do vôo dos pássaros dá noção de elevação intelectual. Pela proximidade com o céu traz a noção de espiritualidade, altivez e pureza. (Ilustração 6)

DESCRIÇÃO

Ilustração com custódia dourada (não foi possível fotografar), sobre nuvens, entronada num simulacro de retábulo. Apresenta cartela barroca com voluta encimada por querubins, onde se lê: *panes angelorum maducavit - homo*. Possui ainda cortinas abertas por duas figuras femininas (gregas com coroas de louro); colunas retas encimadas por dois vasos sobre os quais estão dois anjos que portam uma coroa sobre um sol. Possui ainda flores dando o arremate final. Policromia em tons de vermelho, azul, verde, amarelo e dourado. Página de rosto com o nome da irmandade centrado na página em letras que simulam tipografia, moldura em curvas e contracurvas com motivos florais. Ao longo do texto aparecem capitulares em labirinto, arabescos, motivos fitomorfos, zoológicos e flores.

CAP. I



AVERA

Esta Sancta Irmandade, hum Provedor, que será elleito
dos de todos os Irmãos. conforme adiante se dirã. Haverã

Compromisso da Irmandade
do Santíssimo Sacramento
da Igreja Paroquial de Santo
Antônio da Vila de São
Joseph - Comarca do Rio das
Mortes

Data: 1722
Procedência do original:
Belo Horizonte. Arquivo
Público Mineiro. CAE(S)-
SC03-R.
Autoria: não identificada
Material e técnica:
Aquarela, nanquim e
douramento sobre o papel

ILUSTRAÇÃO 5

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Pintura de inspiração barroca, com presença de elementos antropomorfos. Capitulares variadas aparecendo desde elementos grotescos de inspiração medieval, até alfabetos em labirintos, entrelaçados e arabescos manuscritos e barrocos. Incrições semi-eruditas e motivos decorativos como o peixe em entrelaçados, pássaros, flores, etc.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Representação do Santíssimo Sacramento, hóstia sagrada, em custódia dourada. A hóstia é uma espécie de pão, sem levedura, que o sacerdote consagra na Eucaristia. Etimologicamente, hóstia significa vítima ou sacrifício. Quando aparece junto ao cálice ou custódia significa o sacrifício de Jesus na cruz. (Ilustrações 7, 8 e 9)

DESCRIÇÃO

Ilustração com figura de Nossa Senhora impressa em linchão e colorida posteriormente. Apresenta a imagem sobre peanha em volutas com a presença de *putto* portando uma crescente invertida. Ao lado, dois castiçais com velas acesas. Cena contornada por duas cortinas abertas. A figura da Virgem aparece coroada e com dezessete estrelas em volta da cabeça, tendo ao lado dois anjinhos. A Santa porta nos braços o Menino Jesus ricamente trajado e também coroado. Ao redor, moldura em bico-de-pena nos tons de vermelho, verde e douramento em entrelaços de motivos fitomorfos e florais. Ao longo dos capítulos, letras de inspiração carolina, com capitulares estilizadas e com presença de motivos fitomorfos e florais. No capítulo IX, presença de “o” em frisos fitomorfos tendo, ao centro, lua antropomorfa, capítulo XI com “o” em girassol.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Ilustração com cercadura de inspiração flamenga tendo, ao centro, colagem com a figura da Virgem do Bom Sucesso, colorida, denotando ser uma solução posterior. Textos em letras carolinas facetadas e de forma. Capitulares originais com figuras inusitadas com girassóis, luas, pelicanos, pássaros, sol, motivos fitomorfos e florais.



Compromisso da
Irmandade do
Santíssimo
Sacramento da Igreja
de Nossa Senhora do
Pilar das Congonhas -
1725.

Data: 1725
Procedência do
original: Belo
Horizonte. Arquivo
Público Mineiro.
CAE(SC) 05
Autoria: não
identificada
Matéria e técnica:
Nanquim, aquarela e
douramento sobre
papel.

ILUSTRAÇÃO 6

Compromisso da
Irmandade de Nossa
Senhora do Bom
Sucesso, da Vila
Nova da Rainha -
1738



ILUSTRAÇÃO 7

CAPITULO



Capitulo

se fizer na festa, e nas missas dos Sabbados
e em res parias hui pagari o suis, E sermo e
luas os frmaos da meza, aduerindo que da parte que w...

CAP. XI



Sr mao

que fallecer lhe mandam dizer a Irmandade doze missas

Data: 1738

Procedência do
original: Belo
Horizonte. Arquivo
Público Mineiro.

Autoria: não
identificada

Material e técnica:
aquarela, douramento
e colagem sobre
papel.

ILUSTRAÇÃO 9

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Representação de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em sua iconografia tradicional, portando o Menino Jesus ricamente trajado. (Ilustração 10)

DESCRIÇÃO

Folha de rosto com o nome da Irmandade centrado em letras de imprensa. Cercadura em motivos fitomorfos com grotescos na forma de dragões. Arremate inferior em volutas e acantos. Texto em letras de forma com a presença de capitulares fitomorfas em grotescos zoomorfos e antropomorfos. Arremates das páginas em motivos fitomorfos com volutas. Moldura das páginas em três frisos lisos.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Livro com miniaturas em grotescos de inspiração medieval, de fatura bem elaborada. Esses compõem capitulares fitomorfas e zoomorfas. Textos em letras de forma. Presença de policromia nos tradicionais tons de vermelho, amarelo, verde e dourado. Detalhes em finais de páginas com entrelaços à semelhança de ramículos.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Grotescos de inspiração medieval. Dragões (o dragão é animal fabuloso ou fantástico que era representado como um estranho réptil de corpo de serpente, garras de leão, podendo portar asas de águias). Símbolo do demônio, aparece nos bestiários medievais. Figuras femininas que lembram sílfides ou sereias. (Ilustrações 11 e 12)

DESCRIÇÃO

Folha de rosto apresentando o título em letras de imprensa douradas com capitulares decoradas, sendo: "c" em ave de teor grotesco dourada e vermelha, com arremate em arabescos simulando penachos; "s" em arabescos ondulados e estilizados em dourado e verde; "d" fitomorfo e estilizado:

Ilustração apresentando custódia em templete, dourada, com coluna torneada e arremate superior em cruz romana. Dentro desta vê-se um círculo centrado por cruz. A custódia está cercada por motivos fitomorfos que se entrelaçam formando um elemento codiforme terminado em florões que atravessam uma coroa fechada. O arremate superior é composto por dois girassóis verdes e dourados e duas aves douradas. Estes elementos ladeiam um querubim central. Inferiormente, na base da custódia, partem os mesmos motivos fitomorfos que, no entanto, terminam em aves estilizadas, em dourado e vermelho.

Compromisso da
Irmandade de Nossa
Senhora da
Apresentação, da
Freguesia de Nossa
Senhora do Bom
Sucesso, da Vila
Nova da Rainha,
1738



Data: 1738
Procedência do
original: Belo
Horizonte. Arquivo
Público Mineiro.
Autoria: não
identificada
Material e técnica:
nanquim, aquarela e
douramento sobre
papel.

ILUSTRAÇÃO 10

Compromisso da
Irmandade do
Santíssimo
Sacramento, da
Freguesia de Nossa
Senhora do Bom
Sucesso, de CAETÉ.
1745.



ILUSTRAÇÃO 11

1744
Compro
misso da Srman
dade do Saniss
imo
Sacramen
to
DA FREQÜEZIA DE
ES. DO BOM SUCESSO
DO CAJETHE::

Data: 1745
Procedência do original: Belo Horizonte. Arquivo Público Mineiro. SCO 6R
Autoria: anônimo
Material e técnica: aquarela, tinta da China e douramento sobre papel.

ANÁLISE ESTILÍSTICA:

Composição de gosto barroco, porém inspirada em grotescos românicos e góticos. A página de rosto apresenta letras em motivos zoomorfos (aves) e em espiralados já de teor barroco. A ilustração apresenta estilemas de inspiração variada como fitomorfos barrocos, ao lado de aves grotescas de teor tradicional e a presença de um querubim. O desenho é delicado, centrado à página pela custódia em templete, usual à época. A policromia tem predominância dos tons azul, verde, amarelo e vermelho.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Representação do Santíssimo Sacramento, hóstia sagrada, em custódia dourada. Além da interpretação tradicional da hóstia como o corpo de Cristo, em geral se diz, ainda, que a hóstia simboliza o pão que caiu do céu e foi partido durante a Paixão de Cristo e que, após a Ressurreição, se uniu como se uniram o sangue, o corpo e a alma de Jesus. A custódia é um recipiente usado para exposição, bênção e procissão do Santíssimo, onde é colocada a hóstia. (Ilustração 13)

DESCRIÇÃO

Folha de rosto apresentando ilustração com escudo emoldurado por rocalhas e festões. Ao centro, vêm-se seis castelos dourados. Arremate inferior em pingente fitomorfo que parte de mascarão em grotesco. Arremate superior em fragmento de frontão encimado por coroa de espinho com a presença de um braço vestido com hábito franciscano e mão chagada e outro nu, com mão também em chagas. Acima destes aparece uma cruz romana lisa.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Ilustração filiada ao gosto barroco em transição para o rococó. O estilo joanino é representado pelos festões, mascarão e pingente fitomorfo, enquanto o rococó se caracteriza pela cercadura em rocalha estriada. O desenho é bem elaborado, de coloração alegre em policromia nos tons predominantes de azul, verde, vermelho e dourado, ao gosto da época. A composição é simétrica, com repetição dos motivos em ambos os lados da figura. O coroamento do escudo confirma a execução erudita do desenho, verificada por meio da anatomia correta das mãos e do panejamento da manga do hábito. Verificam-se ainda perdas no interior do escudo, alusivo ao Reino português.



Estatutos municipais da Ordem Terceira do Serafim humano e glorioso patriarca São Francisco, da Cidade de Mariana, que por comum consentimento de toda a ordem se mandaram fazer, operado e corrigido pelo MRP. Ex. Custódio Francisco Inácio da Graça, ministro provincial da nossa província do Rio de Janeiro, no ano de 1755.

Autoria: não identificada
Data: 1755
Procedência do original: Mariana.
Arquivo Arquiocesano de Mariana.
Material e técnica: Bico-de-pena (nanquim), aquarela e douramento sobre papel.

ILUSTRAÇÃO 13

Compromisso de
Nossa Senhora das
Mercês, da
Irmandade dos Pretos
Crioulos da Vila de
São José, 1768.

Compromisso
De
Nossa Senhora
das Mercês
Da Irmandade dos Pretos
Crioulos da
Vila de São José
1768

Cap.º XII.

No mesmo dia de te-
minação em Alca, vistas as partes da Serra
de ... e porem, ou não fazer festa no dia de Nossa Senhora das Neves, q
que se deve fazer, não havendo inconveniente de Obras, ou outra dispozi-
ção: e não se podendo fazer festa mandamos Venar a Cappella com to-
dos os que tiverem, e a seza necessaria p.º o Jar Senato, e nella neste dia
damos liza hja. Nossa rezada, palla esmolla costumada; em aquil se pu-
ra a nova eleição a qua assistiri o Corpo da Remandade com sua Op-
teção. //



Data: 1768
Procedência do
original: Tiradentes -
Arquivo Paroquial
Autoria: Cópia de
Manoel Dias de
Oliveira
Material e técnica:
nanquim
(bico-de-pena) sobre
papel.

ILUSTRAÇÃO 15

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Escudo referente à Ordem de São Francisco de Assis, caracterizado pelo emblema dos braços, um nu - simbolizando o leigo — e outro com hábito da ordem - simbolizando São Francisco de Assis, santo que recebeu as chagas de Cristo por intermédio de uma visão mística. O emblema se complementa pela cruz e coroa de espinhos - símbolos do sofrimento de Cristo. (Ilustrações 14 e 15)

DESCRIÇÃO

Folha de rosto apresentando o título em letras geométricas lineares em nanquim preto. Capitular em arabescos. Ao longo dos capítulos aparecem letras cursivas com capitulares no mesmo estilo. Como arremate final das páginas, motivo em enrolamentos e arabescos seguindo o estilo das capitulares.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Composição barroca com capitulares em arabescos. Presença de letras de inspiração renascentista, ao modo do alfabeto cancelharesco dos séculos XV e XVI. Ao longo do livro, as capitulares seguem os mesmos modelos com arremates inferiores em motivos em enrolamentos e arabescos ao gosto da época. Não aparecem ilustrações e as capitulares não são coloridas, numa simplificação presumivelmente imposta pela falta de recursos da Irmandade. As letras que aparecem seguem as sugeridas pelo livro de modelos de Manoel Andrade de Figueiredo, conforme se verificará na análise comparativa entre os modelos e os motivos encontrados na pesquisa. (Ilustração 16 e 17)

DESCRIÇÃO

Folha de rosto apresentando cartela em moldura rococó, com volutas douradas em curvas, contracurvas e rocalhas estriadas. Arremate inferior em rocalhas azuis, vermelhas em tons pastéis, com presença de rosinhas de malabar e ramículos. Arremate superior em motivo rococó com concheados nas cores azul e vermelha em tons pastéis, por guirlandas de flores e ramículos. Ao centro, cruz de Malta simbolizando Portugal e coroa fechada em alusão à Coroa Portuguesa.

Ilustração representando Nossa Senhora das Mercês centrada em retábulo de banqueta reta decorado por motivos rococó. Pilastras em duas seções de fuste abaulado e estriado com socos decorados por acantos. Seção superior em volutas ornadas por acantos e capitéis toscanos. Sobre os capitéis se assentam dois anjos que abrem o cortinado. O dossel apresenta-se em curvas e contracurvas com elementos que simulam talha recortada. Este é encimado por

fragmento de frontão decorado ao centro por tarja de concheados e rosinhas de malabar. A cena central mostra a Imagem da Virgem das Mercês em sua iconografia tradicional. Traja hábito da ordem dos mercedários com manto, mantelele, véu e o escudo da ordem. Dois anjos seguram sobre sua cabeça coroa fechada simbolizando sua glória celestial. À frente dois homens presos por correntes. E ao fundo, paisagem de teor bucólico.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A folha de rosto apresenta o título do livro centrado e diagramado em letras de forma simulando tipografia, ao gosto da época. Este é cercado por moldura em estilo rococó, caracterizado por: volutas, curvas e contracurvas, rocalhas, guirlandas de flores, rosinhas de malabar e ramículos. O coroamento da página se dá por tarja representativa da Coroa Portuguesa.

A ilustração filia-se ao gosto barroco em evolução para o rococó. O estilo joanino é aí representado pelo dossel e cortinado e a presença de figuras antropomorfas. A simetria é ainda característica do estilo que, pela leveza da composição e motivos *rocaille*, se encontra em evolução. A cena central está bem concebida mantendo a figura principal em primeiro plano. A paisagem do fundo é estratificada em planos superpostos para conferir a perspectiva. O desenho é delicado e as cores preferencialmente em tons de vermelho e azul constituem o gosto da época.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA:

Representação de Nossa Senhora das Mercês, libertadora dos cativos, em sua iconografia tradicional.

ANÁLISE COMPARATIVA

Pelas fotos abaixo, podem-se observar as semelhanças entre os modelos e os alfabetos dos livros mineiros. (Ilustrações 18, 19, 20 21, 22, 23 e 24)



Compromisso da
Confraria da Senhora
das Mercês dos
Confrades
Domiciliares, da
Freguesia de São
Bartholomeu, termo
de Villa Rica,
Bispado de Mariana,
da Capitania de
Minas Gerais - ano de
1807.

Data: 1807
Procedência do original: Mariana. Arquivo Arquidiocesano de Mariana.
Autoria: não identificada
Material e técnica: Bico-de-pena (nanquim), aquarela e douramento sobre papel.



Folha de rosto do
livro Nova escola
para aprender a ler,
escrever e contar de
autoria de Manoel
Andrade de
Figueiredo, 1722.
Biblioteca do Caraça.

NOVA
ESCOLA

PARA APRENDER

A ler, escrever, e contar.

OFFERECIDA

A' AUGUSTA Magestade

DO SENHOR

DOM JOAÕ V.
REY DE PORTUGAL.

PRIMEIRA PARTE.

POR

MANOEL DE ANDRADE DE FIGUEIREDO,

Mestre desta Arte nas Cidades de Lisboa.

Occidental, e Oriental.

Manoel de Andrade de Figueiredo

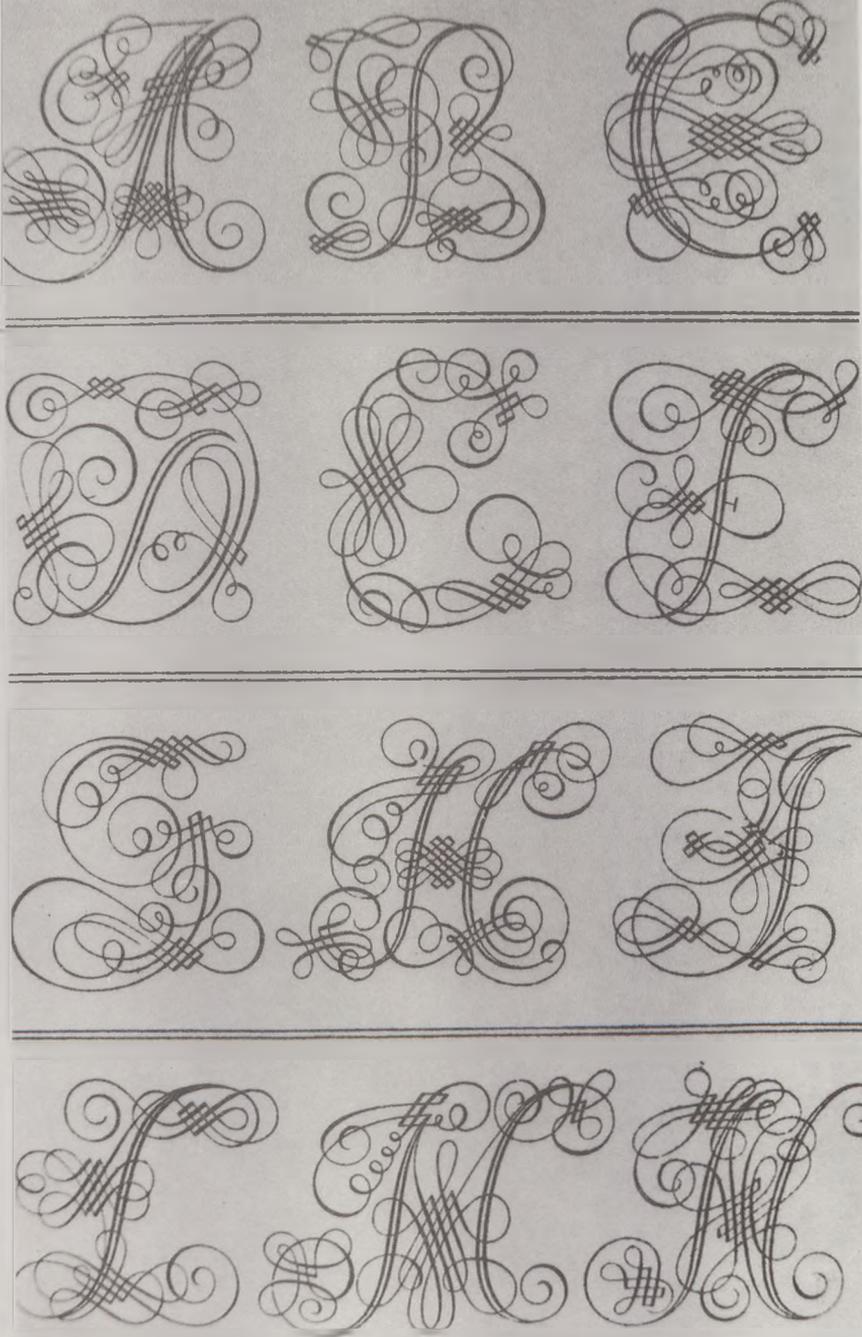


LISBOA OCCIDENTAL.

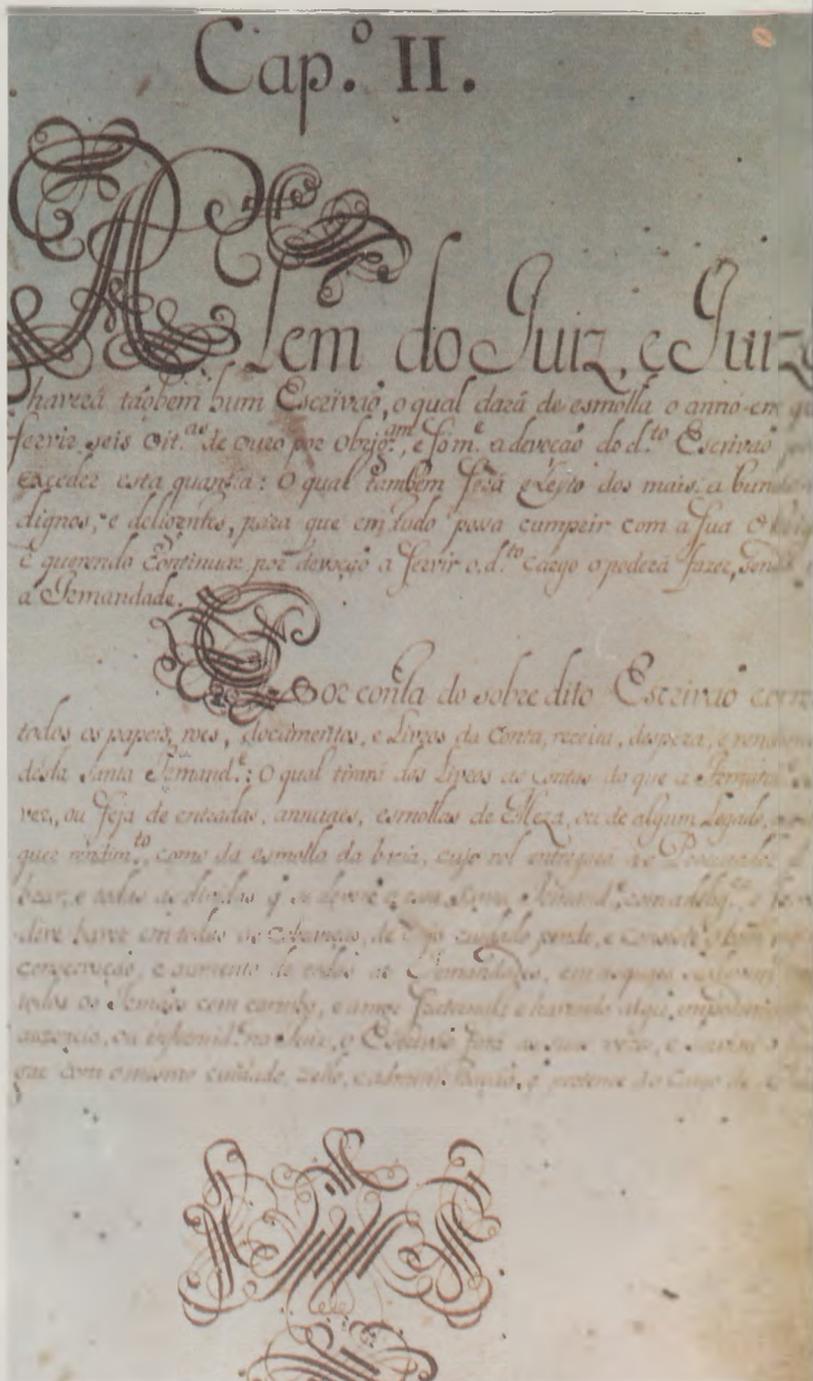
Na Officina de BERNARDO DA COSTA DE CARVALHO,
Impressor do Serenissimo Senhor Infante.

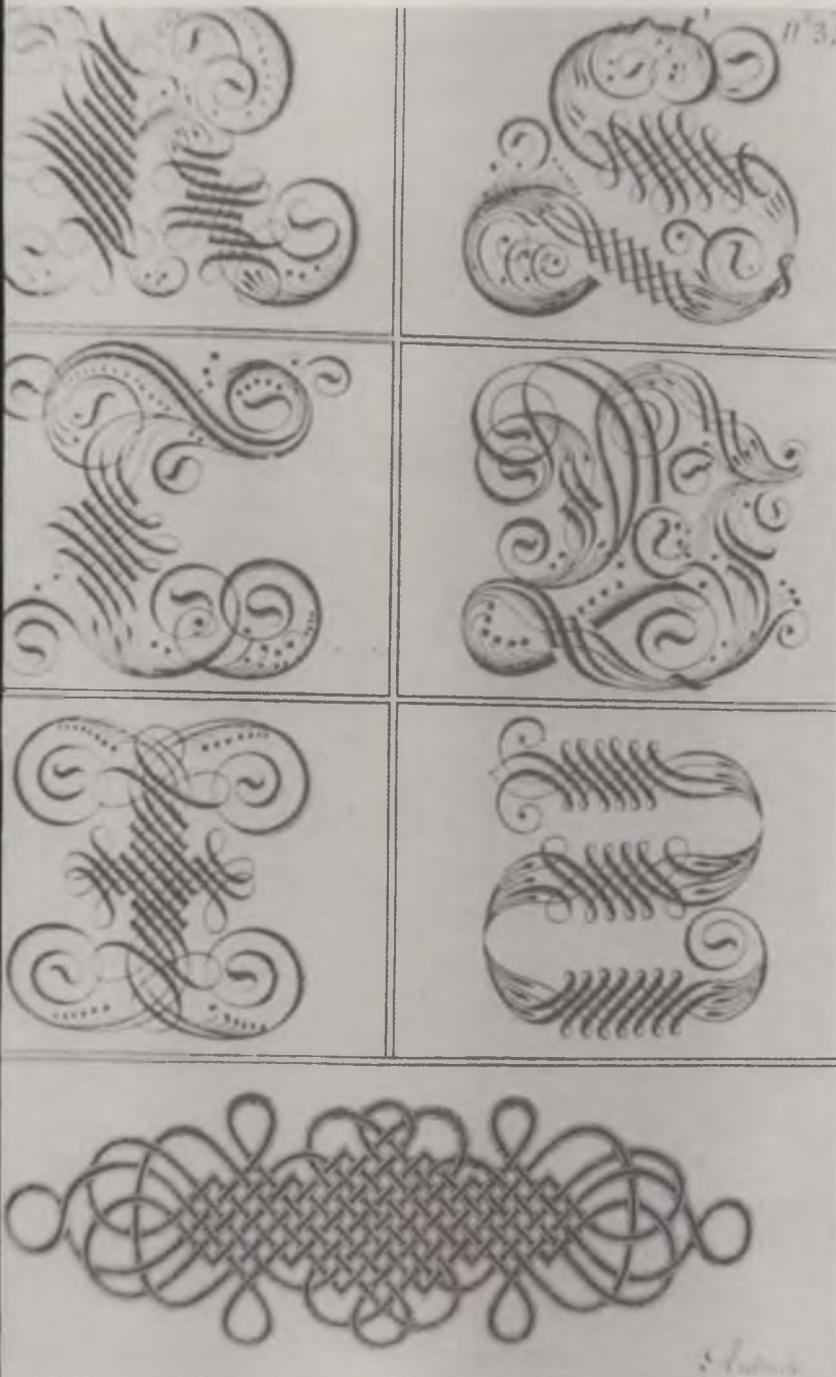
Com as licenças necessarias, e Privilegio Real.

1722 — 1722



Capitular similar
presente no
Compromisso de
Nossa Senhora das
Mercês da Irmandade
dos Pretos Crioulos
da Vila de São José.
1768 . Cópia de
Manoel Dias de
Oliveira.





Alfabeto em espirais -
Manoel Andrade de
Figueiredo.

Capitulares similares
presentes no
Compromisso da
Irmandade do
Santíssimo
Sacramento da
Freguesia de Nossa
Senhora do Bom
Sucesso, de Caeté,
1745.

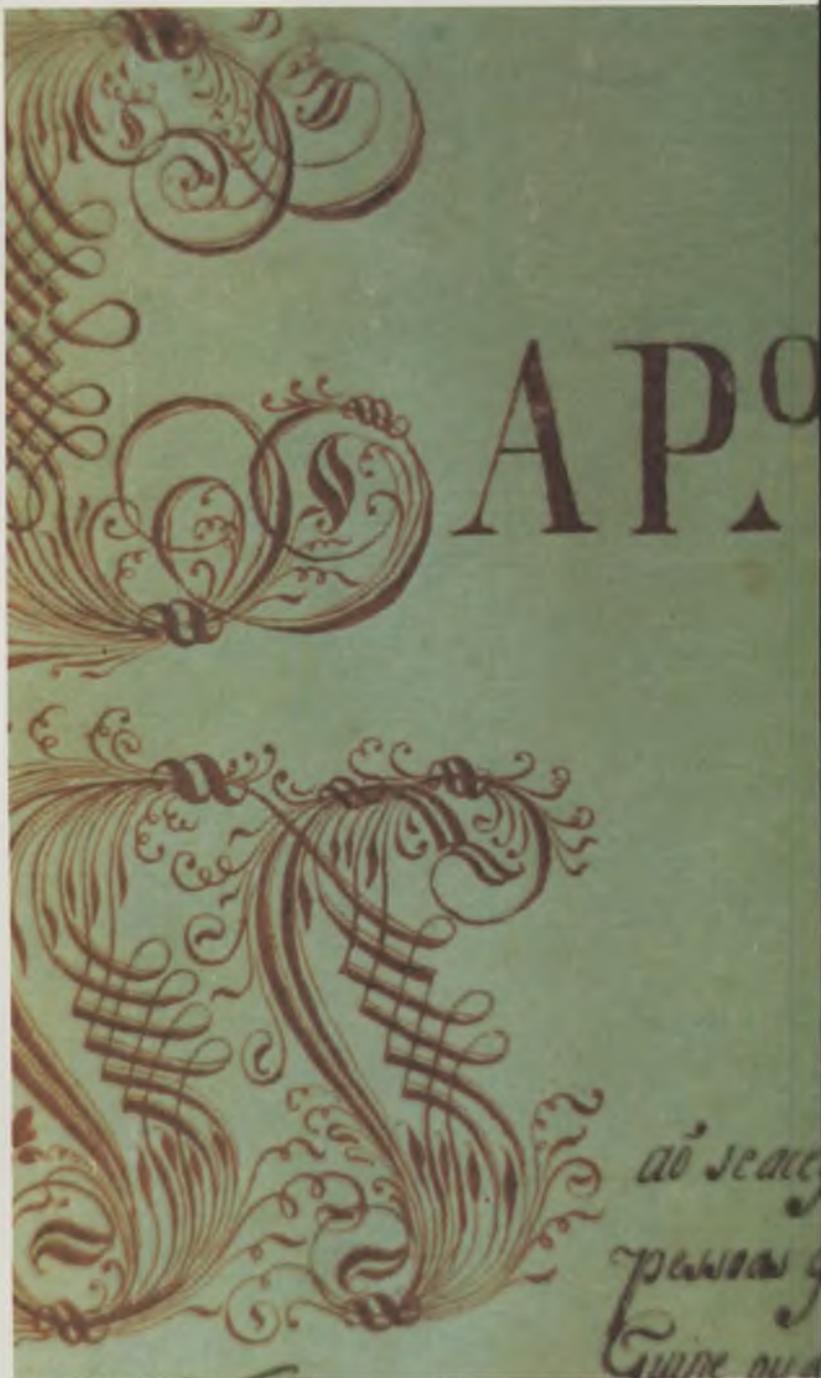


ILUSTRAÇÃO 22



Elemento ornamental em espirais no estilo barroco. Presente no livro *The universal penman*, engraved by George Bickhan, que enunciou uma série de modelos caligráficos, de cartelas, emblemas e ornamentos correntes à época, publicando-os em 1743. O mesmo peixe já pode ser visto, anteriormente, no *Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas*, ano de 1725.

CONCLUSÕES — Tradição e deslocamento imaginário

O estudo da iconografia colonial mineira, em especial daquela que decora o documento, ou seja, a relação texto-imagem no Barroco leva-nos, necessariamente, a trilhar os caminhos da iconografia e da história das mentalidades. Estas referências teóricas são elementos básicos para a compreensão dos fenômenos múltiplos da transplantação cultural verificada na Colônia. A tradição ilustrativa, a religiosidade colonial e o primado do visual são os parâmetros explicadores da ocorrência da arte de ilustrar no mundo colonial.

Se é certo que os "modos de ver o mundo" passam necessariamente pelo "inconsciente" e a "consciência" de quem olha, é o olhar, ou melhor a forma de olhar que vai determinar a experiência artística em um dado momento histórico. Assim, a arte de ilustrar, ainda que relegada ao *status* de "arte menor", traduz, por sua essência simbólica, mais do que qualquer outra, o imaginário de um tempo. Relacionando-se ao testemunho escrito — religioso e popular — inscreve o pensamento coletivo, os ícones significativos para uma dada experiência humana.

As especificidades religiosas implantadas na capitania mineira e a proibição do uso da tipografia, vão ser os motivos impulsionadores da produção dos documentos que ora analisamos.

Valendo-nos das alegorias e outros motivos simbólicos é que podemos compreender a ligação do homem com a tradição. Só os elos comuns às tradições podem explicar os fenômenos das transplantações culturais e o reaparecimento de signos mitológicos ou medievais na arte colonial mineira.

O surgimento de motivos tradicionais dos bestiários medievais — como o dragão — ao lado de motivos barrocos — pelicanos, cachos de uvas, festões — e outros rococós-rocalhas, guirlandas de flores e anjinhos, só se pode entender a partir de uma reflexão sobre os deslocamentos da tradição. Será por meio do conhecimento da imagem anteriormente ordenado, com a multiplicação da cópia, que os motivos se impõem ao longo do tempo. Será pela produção e divulgação de modelos, servindo-se da eficiência da xilogravura e da reprodução seriada tipográfica, que o conhecimento da tradição se alargará por todo o mundo ocidental.

Ainda nos séculos XVI e XVII a própria arte portuguesa se beneficiará da divulgação de modelos por ação e influência do maneirismo italiano, da produção dos grandes mestres e do alargamento do conhecimento dos gêneros decorativos, como o "grotesco". De acordo com Vitor Serrão:

"Se a arte portuguesa da segunda metade do século XVI assumiu, por influência do maneirismo italiano e mais genericamente através da gravura nórdica (Cornelis Cort, Cornelis Bos, Hans Vredeman de Vrie e outros), este gosto decorativo dos grottesche de tradição neroniana, é sobretudo em pleno século XVII que o gênero ornamental

se autonomiza, tornando-se de valor essencial para a acentuação dos efeitos triunfantes da festa litúrgica, com que a ideologia da Contra-Reforma tridentina procurou moldar os espaços interiores das igrejas. (Serrão, 1990/1992, 113/135)

Mas se a transposição de modelos italianos e nórdicos para Portugal é um fato contundente e indiscutível, o é também o da nacionalização destes motivos, notável na exuberância e amplitude dos elementos ornamentais, no cromatismo e no douramento, e no uso abusivo de composições geometrizes ao lado das famosas folhas de acanto.

Transplantadas para o mundo colonial, essas imagens não são também absorvidas de forma imutável, mas, da mesma forma que se dá com a religiosidade popular, são impregnadas de contaminações que se sobrepõem, tornando-se mutáveis e transformando-se em novos ícones. Acrescenta-se aí o hábito da cópia, onde se reproduziam as características do arquétipo, melhor ou pior segundo a habilidade do artista. A série de reproduções consecutivas vai trazer para o seio das representações alterações consubstanciais à forma original.

À herança medieval, onde o maravilhoso se traduz como *mirabilis*, *mirabilia*, etimologicamente originário da palavra *mirari*, (o que é visto pela imaginação), se mesclam representações que alteram, complementam, interferem e dão nova significação ao ideário tradicional, mudando-se o maravilhar agora diante de um Novo Mundo. Aos bestiários transplantados carregados de dragões, carrancas e seres demoníacos, e aos motivos barroco-rococó vão se integrar novos elementos: vegetação, frutos e animais tropicais, além das figuras piedosas e da taumaturgia.

Será no plano do popular que se darão as mais significativas contaminações, apropriações e transformações da tradição. É o que ocorre com o *Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Vila da Rainha*, datado de 1738. Aí, no local onde devia vir o ícone representativo da Virgem, desenhado a bico-de-pena, colorido a aquarela e dourado, aparece a colagem de uma gravura da Santa, colorida de maneira grosseira. No entanto, a moldura onde se insere a imagem é feita de acordo com a tradição, em folhagens estilizadas de inspiração flamenga. A qualidade excepcional das capitulares que se seguem, ao longo do livro, revela ter sido a colagem uma solução posterior. Talvez o artista iluminador não conhecesse a iconografia apropriada ao orago e a solução fora encontrada posteriormente, quando já não se tinha mais como completar o trabalho. Sejam quais forem as inferências que fizermos a respeito, é clara a intenção de adaptação frente à dificuldade de dar acabamento à decoração do livro. A solução da colagem é, de qualquer maneira, ao menos original.

Acreditamos, assim, que o uso da ilustração de textos no período traduz, além da expectativa tridentina de sedução pela imagem, uma herança medieval onde a constante do livro iluminado se impõe exatamente pelas dificuldades ou mesmo impossibilidades da utilização dos métodos de impressão, devido às

proibições de ordem política. No entanto, os modelos decorativos, sejam de caligrafia, assim como os que compõem o rol de elementos decorativos do barroco e do rococó, vieram da Europa, por meio de gravuras ou livros e aqui foram adaptados, remodelados ou mesmo copiados de acordo com a intenção ou a maior ou menor habilidade do artista, conforme demonstramos ao longo do trabalho. É por intermédio da comprovação evidencial dessas idéias norteadoras de uma análise interpretativa do tema que poderíamos dizer que os documentos ilustrados aqui analisados traduzem o espírito e o gosto barroco pelo visual, que se manifestam em todas as atividades da época, especialmente aquelas de fundo piedoso ou religioso. É preciso ainda lembrar que, para a compreensão desse rico período da formação da sociedade mineira, devemos nos liberar dos preconceitos e nos movermos numa perspectiva crítica que fuja de uma visão apenas eurocêntrica e que busque compreender as características próprias ao cotidiano de uma sociedade que possuía vida própria, mas que tinha que compor e adaptar valores para a sobrevivência de uma arte que, mesmo sendo vítima da disseminação de modelos soube, graças justamente às dificuldades técnicas, criar, recriar, construir e reconstruir o que hoje chamamos de Barroco mineiro.

Para finalizar, gostaríamos de lembrar que na documentação observada, a simbologia — ainda que ligada às raízes tradicionais medievais do sagrado e do profano — se ajusta a motivos decorativos barroco e rococó. Aliás, figuras bestiais e profanas se fazem também presentes na decoração externa e interna dos templos religiosos mineiros — onde sífides, cobras, carrancas e dragões convivem no mesmo espaço com imagens piedosas e símbolos cristãos. Esses documentos se inserem nesse mesmo contexto barroco, onde o imaginário é regido pelo primado do visual. Como nos revela Affonso Ávila,

entre os esquemas de significados culturais capazes de explicar o sentido totalizador da civilização mineira do século XVIII, o do primado do visual representará se não o mais válido, pelo menos aquele que conduz mais objetivamente à compreensão da homogeneidade caracterizadora de suas abrangentes raízes barrocas".
(Ávila, 1967, v.1, 115).

O olhar e o sentido do olhar, traduzidos pelos signos visuais produzidos na capitania mineira, são não apenas reveladores da transplantação cultural ou da tradição, mas calcados no apelo e apego ao visual.

A ilustração — longe da necessidade da grandiosidade artística — é a mola propulsora da criação, liberada para resgates, transplantações e adaptações de múltiplos valores culturais. É a linguagem apropriada à imaginação mais que representativa, esclarecedora do que se lê não apenas nas linhas regulares, mas especialmente nas entrelinhas, no subjetivo, no cotidiano, no coletivo e no particular.

FONTES E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FONTES ARQUIVÍSTICAS

1. ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA, MINAS GERAIS

Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Aiuruoca, do Termo de Vila de São João Del Rei, Comarca do Rio das Mortes, do Bispado de Mariana, (1728).

Estatutos municipais da Ordem Terceira do Serafim humano e glorioso patriarca São Francisco da Cidade de Mariana, (1765).

Compromisso dos homens pretos denominados crioulos e irmãos da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro, termo da cidade de Mariana, da Capitania de Minas Gerais.

Compromisso da Confraria da Sa. das Mercês dos confrades domiciliares de São Bartolomeu, termo de Vila Rica, bispado de Mariana, Capitania de Minas Gerais, (1807).

Livro dos termos da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, ereta no arraial de Antônio Pereira, (1810).

2. BELO HORIZONTE - ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO

Compromisso de Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação, da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso, de Vila Nova da Rainha. 1738 - DOC. 1 CAE (SC) (Avulso) R

Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso, de Caeté - 1745 - SCO6R

Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de Santo Antonio, de Vila de S. Joseph, da Comarca do Rio das Mortes. 1722 CAE (SC) SCO3 R.

Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, ano de 1725 - CAC (SC) 05R.

3. TIRADENTES. ARQUIVO PAROQUIAL DE TIRADENTES

Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos. Sita na Capela de N. S. do Bom Despacho, do Córrego. Freguesia de São Joseph do Rio das Mortes. Distrito das Minas. 1721.

Compromisso de Nossa Senhora das Mercês, da Irmandade dos pretos Crioulos da Vila de São Jose. 1768.

4. CARAÇA - BIBLIOTECA

Figueiredo, Manoel Andrade de. nova escola para aprender a ler, escrever e contar. Lisboa: Lisboa Occidental, 1722.

RÉSUMÉ

Cet article est le résultat de recherches persistantes, poursuites dans un domaine encore peu exploré, c'est-à-dire, l'analyse de "l'écriture figurative" ou du "langage des signes", de la projection d'un message, tout en utilisant des formes de médiation et de transmission de l'idée, comme des "images" et des "symboles", des objets et des éléments de la nature. La recherche se rapporte spécifiquement à la documentation de la période coloniale dans Minas Gerais, à l'époque où prédominait le "style baroque", dénommé ainsi génériquement et que découle du XVIII^e siècle jusqu'au début du XIX. La recherche se détient sur la documentation religieuse prédominante et enregistre les dévotions en images et peintures représentatives dans les livres des confréries. Par conséquent, l'article se sert de ce travail de découverte de sources, et synthétise la "primauté du visuel" de l'art baroque, en lui donnant le contexte et le sens dynamique de l'histoire coloniale de Minas, idéologiquement conformée par l'esprit de religiosité contre-reformiste et par la tradition originaire du Moyen-âge.

ABSTRACT

This article issues from manifold persistent researches carried on by the historian in a still incipient branch of study, iconography - the analysis of "figurative writing" or "sign language", the conveyance of a message by means of mediating forms, figures that depict ideas, "images" or "symbols", objects and natural elements. The research developed in this field circumscribes itself

to the documentation relating to the colonial period in Minas, a period pervaded by what is generically called "baroque style", and which extends over the 18th century on to the beginning of the 19th. It encloses, therefore, religious documentation - predominant at the time - registering the various devotions through images and representative pictures in Fraternities books. The historian intends to synthetize the "primacy of the visual" in the baroque art, placing it in the context and dynamic sense of colonial history in Minas, ideologically shaped by the counter-reformist religious spirit and by tradition came from the Middle Age.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Nova Fronteira/Pró-Memória/INL, Rio de Janeiro, 1986.
- ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. UFMG/Centro de Estudos Mineiros, Belo Horizonte, 1967, 2v.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Perspectiva, 2a ed. (Col. Debates), São Paulo, 1980.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
- BAZIN, Germain. *L'architecture religieuse baroque au Brésil*. Plon, Paris, 1958, t. 1 e t. 2.
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Record, Rio de Janeiro, 1971.
- BAZIN, Germain. *Le langage des styles. Dictionnaire des formes artistiques et des écoles d'art*. Somoguy, Paris, 1976.
- BAZIN, Germain. *Reflexions sur l'origine et l'évolution du Baroque dans le nord du Portugal*. In: *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Imp. Nac., nr. 2, Lisboa, 1950, 3/13.
- BOSCHI, Caio. *O barroco mineiro - artes e trabalho*. Brasiliense, São Paulo, 1988.
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*. Ática, São Paulo, 1986.
- BOXER, C. R. *A idade de ouro do Brasil*. Nacional, São Paulo, 1963.
- BOULENGER, L'abbé A. *Histoire générale de L'Eglise*. Librairie Catholique Emmanuel Vitte, Tomo III (Les Temps Modernes), Lyon/Paris.
- BURIN, Elizabeth. *Reflexions sur quelques aspects de l'enluminure dans l'ouest de la France au VII siècle*. In: *Bulletin monumental. Société Française D'Archéologie*. Musée des Monuments Français, Tome 143 III, Paris, 1985.
- BUTSCH, Albert Fidelis. *Handbook of renaissance ornament*. Dover, New York, 1969.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Globo, Rio de Janeiro, 1987.
- CAMPOS, Ernesto de Souza. *Livros de horas. Iluminuras*. Saraiva, São Paulo, 1967.

- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Bertrand, Lisboa-Rio, 1990.
- DRUET, Roger e GRÉGOIRE, Herman. *La civilisation de l'écriture*. Fayard et Dessain et Tolra, Paris, 1976.
- DUBY, George. *O tempo das catedrais - arte e sociedade. 980 - 1420*. Editorial Estampa, Lisboa, 1979.
- ELIADE, Mircea. *Tratado da história das religiões*. Edições "Libros do Brasil", Lisboa, s/d.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. Perspectiva, São Paulo, 1982.
- GARNIER, F. *Le langage de l'image au moyen age (Signification et symbolique)*. Le Léopard d'or., Paris, 1982.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Martins Fontes, São Paulo, 1986.
- HOORNAERT, Eduardo, et alii. *História da igreja no Brasil*. Vozes, Petrópolis, 1977, T. 2.
- Illuminatede — calligraphic manuscripts, an exhibition held at the Fogg art Museum and Houghton Library., February 14 - Abril 1., Massachusetts, Cambridge, 1955.*
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*. Ed. 70, Lisboa, 1985.
- LEVY, Hannah. *A Propósito de três teorias sobre o Barroco*. In: *Pintura e escultura - textos escolhidos da revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. FAU- USP/MEC-IPHAN, São Paulo, 1978, p. 11/33.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. Perspectiva, São Paulo, 1973.
- MASSIN. *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin de l'huitième siècle à nos jours*. Gallimard, Paris, 1973.
- MENEZES, J. Furtado de, *Igrejas e irmandades de Ouro Preto. A religião em Ouro Preto*. Imprensa Oficial (pub. IEPHA/MG), Belo Horizonte, 1975.
- MONTENEGRO, João Alfredo de Souza. *Evolução do catolicismo no Brasil*. Vozes, Petrópolis, 1972.
- PALÚ, Pe. Lauro C.M. *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*. In: *Barroco 10*. UFMG, p. 97/103, (Org. Affonso Ávila), Belo Horizonte, 1978/1979.
- PANOFKY, Erwin. *Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Estampa, Lisboa, 1986.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Perspectiva, 2a. ed., São Paulo, 1979.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. UFMG: Centro de Estudos Mineiros (Col. Estudos), Belo Horizonte, 1963.

- SERRÃO, Vitor. *A pintura de brutesco do século XVIII em Portugal e as suas repercussões no Brasil*. In: *Revista Barroco 15*. Imprensa Universitária (org. Affonso Ávila), Belo Horizonte, 1992.
- SMITH, Robert. *A arte barroca de Portugal e do Brasil*. Panorama, v. 7, nº 38, p. 1-22, Lisboa, 1949.
- SOUZA, Laura de Melo C. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. Cia das Letras, São Paulo, 1986.
- TAVARES, Myriam Ribeiro Silva. *Os passos de Aleijadinho em Congonhas do Campo: evolução histórica e análise crítica*. In: *Revista Barroco*. UFMG, nr. 4, Belo Horizonte, 1972, 35-53.
- TEIXEIRA, Luis Manuel. *Dicionário ilustrado de belas artes*. Presença, Lisboa, 1985.
- The universal penman*, engraved by George Bickhan. London, 1743. New York, 1968 (fac-símile).
- TRINDADE, Cônego Raimundo. *Instituições de igrejas no Bispado de Mariana*. Publicação nº 13 do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Rio de Janeiro, 1945.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Brasiliense, São Paulo, 1987.

(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM JUNHO DE 1993).

LUGARES, ATORES, VALORES: TRÊS TÓPICOS PARA A DISCUSSÃO SOBRE PATRIMÔNIO CULTURAL HOJE

Maria Cecília Londres Fonseca
Doutoranda em Sociologia — UnB

Um dos indícios de que o patrimônio cultural não é mais objeto de interesse apenas das agências oficiais e de um número restrito de intelectuais, e de que passou, nos últimos anos, a ser um tema relevante para a sociedade é, entre outros, o número de publicações dedicadas a esse assunto. Estou me referindo à Europa, entenda-se, e mais especificamente à França, mas acredito que a referência a esses textos pode servir para refletirmos sobre as políticas de preservação no Brasil hoje - e não apenas para intensificar nosso velho sentimento de inferioridade em relação aos países do Norte.

A relação entre memória, identidade e patrimônio se inscreve atualmente na questão mais ampla da cidadania. Essa abordagem tem deixado em segundo plano a compreensão dos bens culturais como "documentos de identidade da Nação", predominante até os anos setenta, e indica a emergência de novos atores na construção dos chamados "patrimônios históricos e artísticos nacionais".

Em 1970 a UNESCO incluiu os direitos culturais entre os direitos humanos, o que também ocorreu na Constituição brasileira de 1988 (art. 215). Desde então, as políticas culturais têm se empenhado em traduzir essa expressão na forma de propostas e de iniciativas. Por exemplo, foi em torno do conceito de "cidadania cultural" que a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, na gestão da prefeita Luisa Erundina, elaborou seu programa de trabalho. Cabe, no entanto, indagar em que medida essa questão pode ser incorporada à sociedade brasileira e, especificamente no caso da preservação de bens culturais, se aqui - à semelhança do que vem ocorrendo na França - se verifica uma disseminação, junto à sociedade, do interesse pelo patrimônio cultural, que passaria a ter relação com a vida política e a vida econômica dos cidadãos. Na Europa basta lembrar, nesse sentido, o vulto dos investimentos feitos pela CEE na área do patrimônio, sobretudo em países recém-admitidos, com alto potencial turístico mas com infra-estrutura precária (para os padrões europeus), como Espanha, Portugal e Grécia.

Neste artigo vou me deter no fenômeno que foi mencionado no primeiro parágrafo para, a partir de uma rápida análise de títulos que acabaram de ser lançados na França, refletir, numa perspectiva comparativa, sobre a mesma problemática no Brasil.

No final de 1992 terminaram de ser publicados os três últimos volumes da série *Les lieux de mémoire* (Paris, Gallimard, 1984-1992), organizada pelo historiador Pierre Nora, reunidos sob o título de *Les France*. Elaborada nos mesmos moldes de um sucesso editorial recente, *La vie privée*, do também historiador Philippe Ariès, mas dedicada a um tema mais específico, a repercussão dessa publicação provocou surpresa em seus editores não só pela rapidez das vendas como pela vulgarização da expressão *lieu de mémoire*, já incorporada ao vocabulário cotidiano dos franceses.

Para Nora, que elaborou esse conceito no final dos anos setenta, a noção de *lieu de mémoire* não se confunde com a noção tradicional de patrimônio nacional, forjada durante a Revolução Francesa. Pelo contrário, ele parte da constatação de que, a partir do último quartel deste século, ocorre na França o esvaziamento gradativo da memória nacional, de que os patrimônios históricos e artísticos eram considerados uma expressão material. Diz Nora: "O fim da memória-história multiplicou as memórias particulares, que reivindicam sua própria história"(p.XXIX). Essas memórias estão cristalizadas em "lugares", eletivamente constituídos pelos grupos sociais, que se transformaram em símbolos. Nora entende que esses "lugares" não são apenas expressões materiais: podem ser representações do tempo (calendários), festas, celebrações, linhagens, regiões, etc.

A noção de memórias particulares tem um sentido muito peculiar na França, país de modelo centralizador de Estado, que sempre conjurou, ou folclorizou, em nome da unidade nacional, sua diversidade. Para Nora e seus colaboradores é pois, em nome de um interesse atual, de uma necessidade de repensar o país, que os particularismos passam de ameaça a objeto de memória coletiva. Nora refere-se à França atual como uma "nação sem nacionalismo"(*La Nation III*, 652), que procura constituir sua identidade por meio da "memória-patrimônio". Trata-se, pois, de reescrever a história de um novo ponto de vista, "como se a França deixasse de ser uma história que nos divide para se tornar uma cultura que nos une"(*Les France I*, 29). O empreendimento, no entanto, não é exportável, advertem os comentadores da obra: em países culturalmente distintos, que tiveram outra trajetória, como a Inglaterra, esses lugares provavelmente seriam de outra natureza: os esportes, os jardins, a família real, etc.

Caberia falar, no Brasil, em "lugares de memória" que não coincidissem necessariamente com os bens inscritos nos Livros do Tombo do SPHAN? Qual a representatividade e a significação do "patrimônio histórico e artístico nacional" para os diferentes grupos - étnicos, classes sociais, estratos profissionais, etc - que compõem a sociedade brasileira? À primeira vista, ante essa indagação, certamente nos ocorrem o samba, o carnaval e o futebol como manifestações que se converteram em símbolos "não-tombados" do Brasil. Mas essas manifestações culturais, hoje nacional e internacionalmente reconhecidas como a "cara do Brasil", foram apropriadas de formas bastante distintas pelos inúmeros atores que contribuíram para convertê-las em símbolos da

nacionalidade. O carnaval, por exemplo, de manifestação espontânea de grupos urbanos, passou para o controle do Estado (por meio da RIOTUR), depois dos banqueiros de bicho, da Rede Globo, das firmas patrocinadoras, etc.

Uma decorrência da noção de “lugares de memória” - mas que não foi objeto específico das pesquisas de Nora e de sua equipe - é portanto, a identificação dos diferentes atores que elegem, conservam e perpetuam os bens considerados símbolos da nacionalidade. Esse é o tema do livro de Jean-Michel Léniaud, intitulado *L'Utopie française - essai sur le patrimoine*, (Paris, Mengès, 1992).

Léniaud considera que atualmente a Nação francesa corre perigo, comprimida entre a comunidade européia unificada e as diversidades locais. Paralelamente a essas ameaças há a influência e o poder dos meios de comunicação de massa. Essa nova situação afeta também a gestão do patrimônio cultural francês, instituído pela Revolução e ampliado pelos sucessivos governos. Logo, questão de Estado, fundamental para a construção da Nação. Durante praticamente dois séculos, os construtores quase que exclusivos do patrimônio nacional na França foram os agentes oficiais, de Guizot e Mérimée a Malraux e Jack Lang. Mas, diz Léniaud, cabe indagar se o Estado, que foi o criador do credo patrimonial, ainda o é atualmente. A propósito, o “Estado cultural” francês é objeto de uma análise contundente no livro do mesmo nome de Marc Fumaroli (*L'État culturel*. Paris, Fallois, 1991). Nesse sentido, penetrando a fundo na administração cultural francesa, de onde é oriundo, Léniaud faz uma verdadeira radiografia das políticas de patrimônio. Sobre seus objetivos, diz :

Ao mesmo tempo em que o Estado se afastou, apareceu o povo; ao mesmo tempo em que a religião do Estado se atenuou, aparece uma floração de novos cultos, desordenada porém poderosa, que vem preencher os espaços vazios. O museu da máquina de costura já surge ao lado de Versailles, o museu do iogurte, a ser criado, rivalizará com o Arc de la Défense, promovido hoje a patrimônio, antes mesmo de ter sido concluído. É essa mudança de cenário e de atores que quero analisar. (p.8)

O que as comemorações do Ano do Patrimônio - 1980 - vieram demonstrar, surpreendendo os agentes oficiais, foi a mobilização da sociedade francesa para a questão: naquele ano foi possível contabilizar cerca de seis mil associações em todos os domínios do patrimônio. Quatro anos depois, essas associações conquistavam representação nos organismos oficiais através da criação das Comissions Régionales du Patrimoine Historique, Artistique, Archéologique et Ethnographique (COREPHAAE). Outro fato importante na linha da descentralização foram as mudanças na legislação de urbanismo, conferindo mais poderes aos prefeitos. Como observa Léniaud, "além da ampliação do

campo do patrimônio e da banalização dos motivos de intervenção, ocorreu uma terceira evolução: os operadores do patrimônio se multiplicaram"(114)

Essa constatação nos remete de volta à constituição dos "lugares de memória" (que não se restringem, como é o caso dos patrimônios históricos e artísticos nacionais, a bens de valor histórico ou artístico comprovado por documentação ou autoridade competente): como gerir os interesses múltiplos e muitas vezes conflitantes na preservação atualmente? O que selecionar, que critérios adotar, que grupos privilegiar? Essas são questões que Léniaud levanta no final de seu livro, constatando que atualmente o Estado na França não tem uma política patrimonial. Para ele, no entanto, a esperança reside justamente na entrada em cena de novos atores.

Se no caso francês o Estado foi "pego de surpresa pela explosão patrimonial"(115) e se, segundo Léniaud, a dificuldade atualmente é de como lidar com esse dinamismo, no Brasil as políticas de preservação tiveram, nos anos 1970-1980 uma trajetória diferente. Em função de problemas acarretados pela urbanização e pela industrialização aceleradas, e do interesse no potencial turístico dos monumentos e centros históricos, os próprios agentes oficiais, até então ciosos de sua autonomia na administração pública brasileira, passaram a recorrer à ajuda externa: à cooperação internacional, de um lado, servindo-se da UNESCO, e a uma maior participação de estados e municípios com a criação das Secretarias estaduais e municipais de Cultura. A par dessas iniciativas são criadas, na década de setenta, instituições que se propõem como supletivas em relação ao SPHAN: o Programa das Cidades Históricas (PCH) e o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC).

No regime autoritário que se vivia então no Brasil, as grandes questões que mobilizavam a sociedade giravam em torno da reconquista dos direitos civis: a luta pela anistia, pela liberdade de expressão, por eleições diretas, etc. A questão do patrimônio, que nos anos 1930-1940 fora institucionalizada pelo Estado Novo com amplo concurso dos intelectuais modernistas, não havia, até aquele momento, se convertido em uma questão politicamente relevante para a sociedade, embora tenha voltado, no final dos anos setenta, a ocupar espaço no Estado com uma reestruturação institucional - que culmina com a criação da Secretaria da Cultura, no MEC - e com o surgimento de um discurso novo, em que se busca conciliar cultura e desenvolvimento e se propõe uma democratização da política cultural. Entretanto, quase dez anos mais tarde, por ocasião da Assembléia Constituinte, quando foram abertos canais de consulta popular sobre a cultura, a presença do tema patrimônio nas manifestações da sociedade foi praticamente inexistente.

Foi, portanto, por iniciativa dos novos agentes (cientistas sociais, antropólogos, educadores, etc) que compunham o corpo técnico das instituições recém-criadas, nelas buscando um espaço de resistência e de atuação em favor dos interesses de grupos sociais marginalizados, que foi elaborado, em 1981, o documento *Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC*. Nesse documento, se propõe que "se busquem meios para que a comunidade

possa deter não só o uso e o benefício, mas também o gerenciamento da produção e da preservação dos bens culturais que produz ou de que está próxima, com o apoio dos órgãos competentes para a efetivação deste trabalho."

Logo, se na França a democratização da questão do patrimônio se deveu, em grande parte, a uma mobilização da sociedade, a que o Estado procurou responder reorientando sua política cultural no sentido de adequá-la às demandas de uma sociedade de massa - sendo os efeitos dessa mudança analisados com olhos bastante críticos por autores como Fumaroli e Léniaud - no Brasil a proposta de democratização tinha nítida conotação política, visando a colocar a política cultural a serviço dos grupos até então não atendidos por essa política. Como se expressou essa proposta na prática de preservação? Que novos atores sociais passaram a se mobilizar para a questão? Como se conciliou - ou não - a "tradição" do SPHAN com essa nova orientação? Essas são indagações fundamentais para a compreensão desse período ainda pouco estudado.

Por outro lado, a entrada de novos atores no cenário das políticas de preservação corresponde, em todas as latitudes, a uma mudança no processo de atribuição de valores aos bens que integram o patrimônio, tradicionalmente selecionados por seu valor histórico ou artístico, e, sobretudo, enquanto representações da nacionalidade. A análise das origens e da evolução dos conceitos de monumento, monumento histórico e patrimônio, e a reflexão crítica sobre o papel do patrimônio na era da indústria cultural são os temas do livro da arquiteta e historiadora Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, (Paris, Seuil, 1992).

Para Françoise Choay, se a noção de monumento se aproxima de um "universal cultural", a noção de monumento histórico, sobre a qual se formaram os patrimônios históricos e artísticos nacionais, começa a ser elaborada na Europa a partir do Renascimento, com a autonomização das idéias de "arte" e de "história". Prefaciadora da tradução francesa do livro fundamental do austríaco Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, (Paris, Seuil, 1980) publicado em alemão em 1903, Choay procura, a partir da reflexão extremamente instigante e atual de Riegl, fazer a crítica das políticas de preservação que não levam em conta o contexto e a trajetória da noção de monumento histórico e do conjunto de valores que lhe são atribuídos. Diz ela:

O sentido do monumento histórico caminha com dificuldade. Essa noção não pode ser desvinculada de um contexto mental e de uma visão de mundo. Adotar as práticas de conservação dos monumentos históricos sem dispor de um quadro histórico de referência, sem atribuir um valor particular ao tempo e à duração, sem haver situado a arte na história, é algo tão desprovido de significação como praticar a cerimônia do chá ignorando o sentimento japonês sobre a natureza, o xintoísmo e a estrutura nipônica das relações sociais. Daí os

entusiasmos que multiplicam os contra-sensos ou dissimulam os álibis.(21).

Por esse motivo, o empreendimento de Françoise Choay não visa apenas "fazer história", mas se propõe como reflexão indispensável para "pôr o patrimônio histórico construído no centro de uma reflexão sobre o destino das sociedades atuais." (24) Ou seja, o patrimônio considerado não como "objeto de uma pesquisa histórica, mas como o tema de uma alegoria." (25). A ampliação da noção de patrimônio atualmente, devido à predominância do que Riegl denominou valor de ancianidade (ou seja, o bem vale enquanto mero testemunho do passado) sobre as noções tradicionais de valor artístico e de valor histórico (disciplinarmente regulamentadas), leva a autora a indagar:

Para que poderia servir o patrimônio constituído sob a égide do valor de ancianidade, senão para compor uma representação fabulosa de nós mesmos, enquanto inventores contínuos de todos esses objetos, cujo sentido e cuja função ainda não foi possível compreender? (188)

Dessa postura defensiva - no sentido de nada deixar perder e de tudo nivelar enquanto patrimônio - é necessário passar a uma posição crítica, o que não significa um retorno às concepções tradicionais de valor artístico e de valor histórico. Se para F. Choay essa crítica visa a recuperar especificamente uma "competência de edificar", pode-se, por extensão, tentar imaginar o que seria uma "competência simbólica" do patrimônio hoje.

No Brasil, a Constituição de 1988, seguindo a linha do documento *Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC*, já citado, ampliou consideravelmente a noção de patrimônio cultural, conforme está expresso nos artigos 215 e 216. Nos anos oitenta, ao conjunto de bens até então tombados, em que predominavam igrejas, solares e palácios, fortificações, algumas edificações rurais (sobretudo sedes de fazendas e engenhos), construídas até o final do século XIX, foi acrescentado um número significativo de bens do século XX, de produtos da tecnologia industrial (caixas d'água, fábricas, obras de arquitetura em ferro, etc.), além de documentos da presença negra no Brasil (a Serra da Barriga e o Terreiro da Casa Branca) e dos diferentes grupos de imigrantes (Casarão do Chá, SP, testemunho da imigração japonesa; Casa Presser, RS e Casa do Professor e Escola Rural, SC, testemunhos da imigração alemã; cidade de Antônio Prado, RS, testemunho da imigração italiana). A que fatores se devem, no Brasil, as mudanças na política de preservação? A que imagem de Nação corresponde essa diversificação na constituição do patrimônio? E, embora os bens continuem sendo tombados basicamente por seu valor histórico ou artístico, como são entendidos hoje esses valores pelas instâncias oficiais que efetuam os tombamentos? E que valores lhes são atribuídos pelos grupos cujas identidades esse novo critério de seleção deveria representar?

A essas questões genéricas se junta o problema prático, mas crucial no Brasil, face aos poucos recursos de que dispõe a área da cultura, de definir prioridades para a conservação e restauração dos quase mil bens inscritos nos Livros do Tombo.

Se no Brasil, como na França, também não dispomos atualmente de uma política de preservação clara, o contexto em função do qual essa definição deve ser buscada é bastante distinto. Apesar da proposta de democratização formulada no final dos anos setenta, e ratificada na Constituição de 1988, a questão do patrimônio continua a mobilizar apenas grupos restritos da população, embora seja possível constatar, nos meios de comunicação, sobretudo na imprensa, a abertura de algum espaço para o tema. No entanto, é evidente que o quadro de referências dos anos 1970-1980 deve ser repensado, sobretudo em relação a uma política federal de preservação. Em um momento em que a consciência mais difundida que nunca dos direitos da cidadania se alia a constatação, na realidade brasileira, da resistência não só de carências educacionais básicas, como da fome e da miséria, além de um sentimento generalizado de falência do Estado, impossível deixar de se questionar como articular essas diferentes dimensões em torno de um tema tradicionalmente inferior a outras preocupações que não as estritamente culturais.

Talvez, como observa Léniaud em relação à França, a resposta passe pela atenção que se deva dar aos discursos e iniciativas dos novos atores - reduzidos, no Brasil, mas muitas vezes exemplares ao nível de atuação local. E aos agentes federais restaria - o que pode ser mais que suficiente - tentar enfrentar sem receio ou falsas ilusões o desafio de repensar sua função e a das instituições a que pertencem.

A MUSICA DAS IMAGENS*

Denílson Lopes

Doutorando em Sociologia — UnB

O Neobarroco periga ocupar um lugar na mídia, nas artes e nas idéias, equivalente ao que o Pós-Moderno ocupou nos anos 1980. O que pode ocultar a importância da discussão, ou pelo menos transformar o Neobarroco num saco de gatos onde cabem as mais díspares manifestações.

De qualquer forma, parece inegável a atualidade do Barroco, que pode ser compreendida em três sentidos: obras artísticas neobarrocas, teorias da arte e da cultura voltadas para a compreensão de nossa época por meio de uma afinidade eletiva com o Barroco e, por fim, novos olhares sobre o próprio Barroco histórico. A obra de Christine Buci-Glucksman, apesar de se encaixar mais no último caso, lança sugestões muito fecundas por meio das quais se pode vislumbrar a importância da volta do Barroco nesse momento de crise da Modernidade. O que me conduziu mais a esboçar algumas dessas pontes do que propriamente a desenvolver, em profundidade, os argumentos dos livros da autora.¹

A partir do próprio título de seu primeiro livro sobre o Barroco, já se identifica um percurso. Falar em razão barroca com sua teatralização do existente e uma lógica da ambivalência implica não só uma razão, uma racionalidade outra, dentro da Modernidade, mas a razão do outro, do seu excesso (RB, 12), que está aquém e além da Modernidade. É como se Christine Buci-Glucksman procurasse alargar a arqueologia imaginária do Barroco feita por Walter Benjamin, passando por Baudelaire, chegando às vanguardas do século XX, ultrapassando a dimensão de uma tradição antiiluminista de contramodernidade, e oferecendo recursos para se pensar a emergência de uma nova *épistémé*. Embora a autora restrinja seu horizonte de perspectiva entre o Barroco histórico e a alta modernidade, sem se referir a uma estética neobarroca

* Os livros de Christine Buci-Glucksman são indicados por siglas: *La raison baroque* (RB), (Galilée, Paris, 1984); *La folie du voir* (FV), (Galilée, Paris, 1986); e *Le tragique de l'ombre* (TO), (Galilée, Paris, 1990). São citados ainda: *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin (Brasiliense, São Paulo, 1984) e *Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*, de Sérgio Paulo Rouanet (Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1981).

e contemporânea, ela não se furta a considerar o Barroco como alegoria de nossa história ocidental, origem despercebida de nosso futuro (FV, 211).

Nesse rumo, se a melancolia moderna nasce de uma experiência nova, com o declínio da aura, depreciação subjetiva de si, destruição das aparências do mundo em que até a morte deixa a exterioridade barroca para ser interiorizada como cadáver dentro do sujeito (RB, 212/3), ela abre novas possibilidades para o jogo social (TO, 39), uma estratégia de resistência (TO, 193). Nutrindo-se de uma utopia negativa e catastrófica (RB, 214), a dramaticidade melancólica seria uma opção entre a tragicidade grega e a racionalidade iluminista.

Retomando outro filão aberto por Benjamin, Christine Buci-Glucksman distingue a tragicidade grega da luz e do ser de uma tragicidade da sombra, do irrepresentável, da lei e do poder, latina (Sêneca) e moderna (Shakespeare) (TO, 15), ou seja, da melancolia interiorizada pela emergência do individualismo e auto-reflexiva (TO, 21). Na primeira, o crime é de natureza sagrada e mítica, enquanto na segunda, o crime é indizível e vinculado a leis modernas. Mas talvez a grande distinção esteja na substituição do mito pela história (TO, 81), que tanto vai contra a permanência ontológica trágica (TO, 62) quanto contra uma visão universalizante iluminista.

Essa visão da história está sustentada sobre a alegoria, sendo sua retomada, no presente, fundamental por fazer emergir a precariedade do humano. E ainda, se na alegoria barroca havia ainda a possibilidade de uma salvação platônica, em que o particular acede ao plano das idéias, reencontrando a totalidade (Rouanet, 1981, 20), essa base metafísica é negada por Glucksman, para quem na alegoria não há possibilidade de redenção na totalidade (RB, 126), por esta privilegiar o detalhe, o fragmento, o olhar micrológico (RB, 60), configurando-se mesmo num esquema de saber adequado à contemporaneidade.

Glucksman cria um fio condutor no labirinto moderno dos fragmentos pela alegorização do feminino, que no Ocidente sempre esteve sob o signo do ambíguo (RB, 154). Só o estatuto do feminino como corpo, ao mesmo tempo, real e fictício, permite diferenciar a alegoria moderna da alegoria barroca (RB, 124). Sendo por intermédio de heroínas modernas como Salomé ou Lulu que é desagregada a experiência utópica e introduzido o nada, o outro (RB, 189).

A história saturnina é ainda a verdadeira estética da alegoria como dispositivo de construção do corpo, sem escatologia e sem simbolismo (FV, 38/9). E se sentir corpo é já se saber imagem, destinado ao fragmentário, ao parcial, ao limite (FV, 72). Desvencilhando-se da equivalência do Quattrocento, na ânsia de ver tudo, entre olhar óptico e olhar moral, fundamentada pela perspectiva; o olhar barroco, sustentado na alegoria, é plural, descontínuo (FV, 35), anamórfico, desidentificatório (FV, 41), busca ver o ver, ou seja, problematizar o ver. O próprio sentido da visibilidade contemporânea emerge desse horizonte. Ver e ser, sinônimos no Barroco, quando o domínio da aparência exacerbada numa loucura do ver é sintetizado na resposta anticartesiana: *Video ergo sum* (Vejo, logo existo - FV, 100). Nós

já teríamos dado um passo além. Ver não é mais ser; mais se vê, menos se é (FV, 74).

Por fim, a viagem de Christine Buci-Glucksman por corpos, textos e linguagens do Barroco europeu levou não só a um pensamento de olhares, uma escritura figural (FV, 23), mas a uma música espectral (TO, 119). O texto parece se fazer por movimentos, explícitos no último livro da trilogia apresentada, compondo uma música de imagens e idéias, "catarse da melancolia" (TO, 60). A música reflui sobre a razão e o olhar, tornando-os difusos, momento em que a estética pode ser vista como ética. Uma ética no sentido lacaniano do termo: não é nunca ceder ao desejo, pois o desejo só se cria e se afirma a partir do vazio, do nada (FV, 178). Que esta música soe ainda por mais algum tempo, antes de novos movimentos.

DIÉTMAR KAMPER
E A
"SOCIOLOGIA DA IMAGINAÇÃO"

Bárbara Freitag

Professora do Departamento de Sociologia — UnB

Com sua *História* (HI, 1990) e sua *Sociologia da Imaginação* (SI, 1986), Dietmar Kamper inaugura uma nova linha do pensamento crítico na Alemanha. Herdeiro de Nietzsche e seguidor do Adorno da *Dialética Negativa*, Kamper pode ser inscrito na tradição de esquerda da crítica da razão.

Dietmar Kamper critica Juergen Habermas, mas sua obra não se constrói sobre a rejeição da teoria da *ação comunicativa* (1981) ou da *ética discursiva* (1988), como é o caso de muitos pensadores menos originais.

Kamper envereda, desde o início dos seus trabalhos, por uma trilha mais próxima a Foucault, Baudrillard, Lyotard e Lacan que de Hegel, Habermas, Offe ou Freud. Na classificação de Habermas (1983), ele seria um pós-moderno, mais exatamente um *Jungkonservativer* (jovem conservador); para os leitores familiarizados com a obra de Habermas, ele é, pelo menos na Alemanha, o "outro" de Habermas.

Kamper é mestre do pensamento ao avesso, "do pensar contra o pensamento". Ele resgata a importância da imaginação como fonte privilegiada do conhecimento. Se Kamper não é especialmente original para a tradição filosófica, onde pôde inspirar-se em Kant, Bergson e Sartre, ele o é para a sociologia e para a história. A sua originalidade está sobretudo nas fontes e na maneira como resgata para a sociologia e para a história (não confundir com história do pensamento) a questão da imaginação. Kamper não parece adotar nenhum critério muito seletivo. Recorre aos místicos medievais (Meister Eckhart); aos registros da disputa travada entre o reformador suíço Zwingli e o protestante alemão Martin Luther em torno da realidade ou representação do corpo de Cristo no sacramento; ou relê, à sua maneira, as passagens do diário de Kierkegaard, em que este rompe com a igreja de Estado dinamarquesa e o seu representante à época, o bispo Mynster, para descobrir o momento de passagem do escritor esteta para o mártir religioso. Kamper mergulha na correspondência (secreta e amorosa) de Clemens Brentano com sua amante e futura esposa Sophie Moreau; na poesia e literatura romântica, em especial a alemã (HI, 1990) ou na literatura contemporânea, analisando *O nome da rosa*, de Umberto Eco (SI, 1986). E interpreta os quadros (do inferno) de Hieronymus Bosch (SI,

1986) ou as telas (sobre a morte) de Heike Ruschmeyer (TC, 1989). Tudo serve de texto e pretexto para tecer reflexões pouco convencionais sobre a importância da imaginação, do imaginário, das imagens, no processo do conhecimento. Em todos esses trabalhos se destaca a "imaginação" como substância tanto para os sonhos de cada um quanto para o processo civilizatório das culturas; a "imaginação" como mecanismo transcendental do conhecimento; e a "imaginação" como elemento perturbador, como disfarce da realidade.

A história ou arqueologia da imaginação, a "desconstrução" do conceito pervertido e seu resgate para uma nova interpretação que fuja do *déjà vu*, se justifica na medida em que promete uma saída para os impasses do presente. Kamper postula: "Quanto mais passado, tanto mais futuro" (HI, 17), ou reescreve, de certa forma, as teses da filosofia da história de Benjamin: "As pedras para a construção do futuro só podem emergir do historicamente rejeitado." (HI, 279).

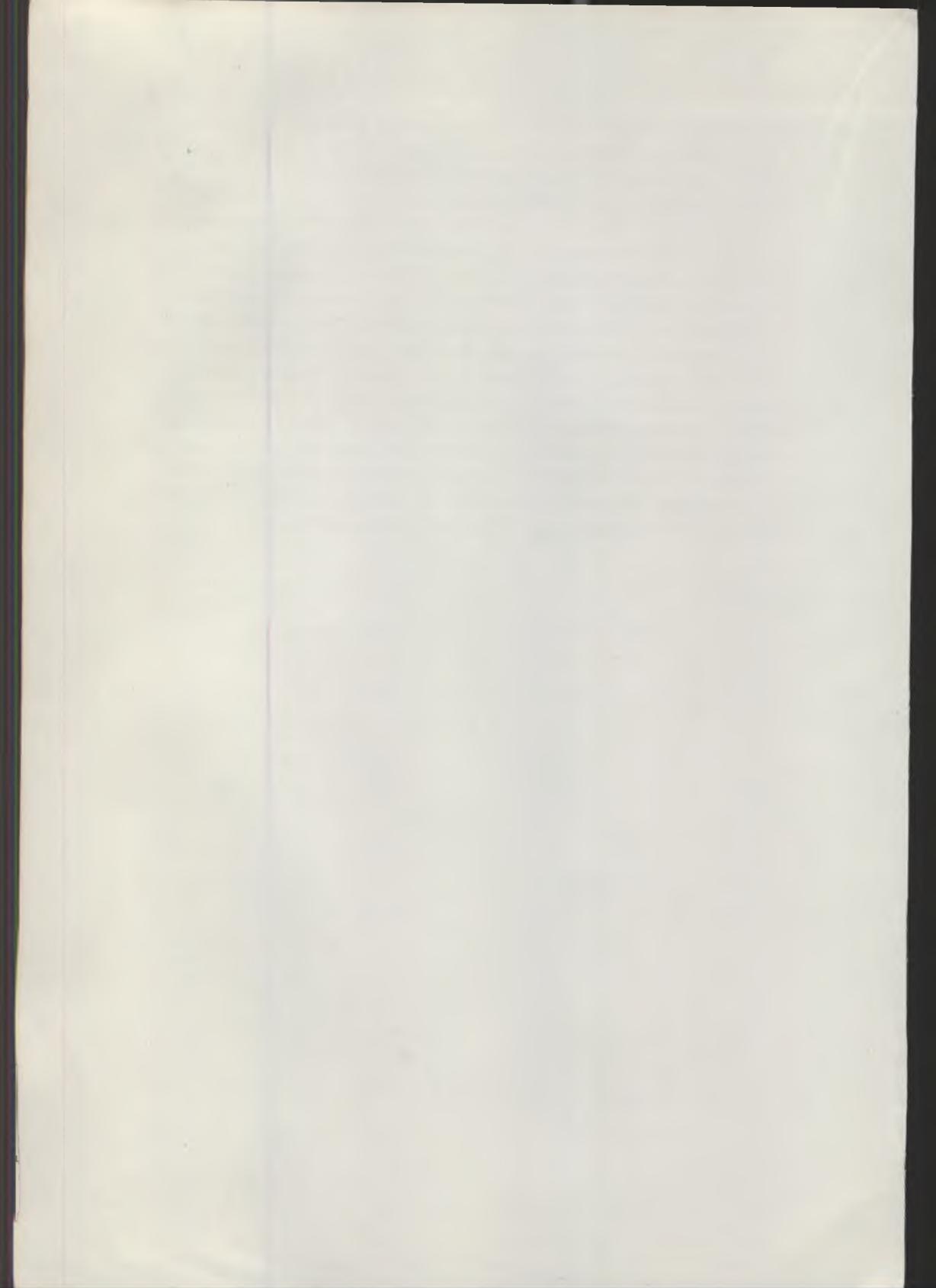
Em vez de permanecer nas críticas dos pós-modernos mais pessimistas, que compreendem a História como catástrofe, a modernidade como apocalipse, a razão instrumental como automatismo (SI, 31), Kamper faz uma crítica progressista da modernidade. Por isso postula como Adorno a impossibilidade da reconciliação, em nome do "estranhamento irredutível" e da reflexão "do outro do outro".

Ao fazer a *História e Sociologia da imaginação*, a *História e a transfiguração do corpo*, Dietmar Kamper procura o "outro" do pensamento. Por isso, o conhecimento precisa recomeçar o seu trabalho em um momento anterior ao da formulação do conceito, portanto, fora do entendimento, isto é, no que Kant chama de *Einbildungskraft*, a faculdade do homem de perceber e produzir imagens. E mais fortemente influenciado por Foucault, defende como este a tese de que o corpo guarda em suas cicatrizes a memória dos tempos e erros do passado, constituindo, por isso mesmo, outra fonte do conhecimento do passado e do futuro. Nas duas coletâneas editadas juntamente com Christoph Wulf, Kamper e outros examinam a transfiguração do corpo e os sinais da violência deixados no corpo por meio dos tempos. Entre os ensaios encontramos análises sobre *Os corpos dos deuses* (Wulf), *O corpo aberto, na obra de Paracelsus* (Böhme), *O corpo na anatomia do século XVI* (Sonntag), *O corpo como prótese* (Berr), e outros ensaios. Temas surpreendentes para os sociólogos alemães, que até recentemente estavam preocupados em absorver a sociologia compreensiva de Weber, a sociologia marxista de Altvater e Negt ou a sociologia crítica de Marcuse, Adorno e Horkheimer.

Talvez Dietmar Kamper não seja um pensador "original", pois como todo pensador, inspira-se em certos modelos (Nietzsche, Adorno, Foucault, Lacan e muitos outros), mas introduziu, juntamente com os seus colegas e discípulos, uma vertente alternativa à herança positivista e crítica da sociologia, duas correntes que até o início da década de 1980 ditavam as regras da reflexão

sociológica alemã. Essa alternativa é saudável, porque vai buscar na França o "outro" do pensamento e não mais (como era de praxe para a sociologia pós-Segunda Guerra na Alemanha) exclusivamente nos Estados Unidos.

Dietmar Kamper revitaliza a reflexão sociológica alemã, criticando a teoria crítica e sua versão da modernidade, com auxílio dos pós-modernos franceses. Mas ao fazê-lo, debate-se com toda a tradição do pensamento filosófico e sociológico alemão, renovando, acima de tudo, as fontes e a maneira de tratar os problemas. Ele "desconstrói" para "reconstruir", ele procura as encruzilhadas em que o caminho tomado levou a uma interpretação questionável da modernidade, buscando um novo caminho para um futuro possível. É por isso que privilegia a "imaginação" e o "corpo" como fontes do conhecimento em detrimento do entendimento e da razão instrumental. Assim, Kamper não é um irracionalista, e somente é um pós-moderno em termos. Porque também ele quer construir, em toda sua plenitude, uma sociedade futura em que os corpos deixem de ter as cicatrizes da violência que tempos passados neles inscreveram e em que a imaginação possa atuar criadoramente, sem ser alucinação, recalque ou mera reprodução das imagens produzidas pela indústria cultural.



NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

I. Tipo de colaboração aceita pela revista

Trabalhos originais em Sociologia e áreas conexas que digam respeito à relação Sociedade/Estado no contexto da atualidade brasileira e que se enquadrem nas seguintes categorias:

1. Artigos resultantes de pesquisa científica na área de Ciências Sociais.
2. Discussões teóricas levando ao questionamento de modelos existentes e à elaboração de hipóteses para pesquisas futuras.
3. Revisões críticas (resenhas, ensaios bibliográficos) de literatura relativa a assuntos de interesse para o desenvolvimento da Sociologia.

II. Apreciação pela comissão editorial

1. Os trabalhos enviados serão apreciados pela comissão editorial que poderá fazer uso de Consultores, caso não disponha de especialista na área abordada no artigo. Os autores serão notificados da aceitação ou recusa de seus artigos.

2. Eventuais sugestões de modificações de estrutura e/ou conteúdo que se façam necessárias deverão ser notificadas ao autor, que se encarregará de fazê-las no prazo máximo de um mês.

3. Não serão permitidos acréscimos ou modificações depois que os textos tiverem sido encaminhados à gráfica.

III. Forma de apresentação dos originais.

1. Os artigos deverão ser enviados em disquetes acompanhados de três cópias, em espaço duplo, não excedendo trinta laudas.

2. Os artigos deverão ser acompanhados de um resumo em Português, com tradução em Inglês e Francês, que sintetize os propósitos, métodos e principais conclusões, assim como de dados sobre o autor (instituição, cargo, áreas de interesse, últimas publicações, etc.).

3. As notas, que devem ser de natureza substantiva (não bibliográfica) e reduzidas ao mínimo necessário, deverão ser incluídas no final do documento. As menções a autores no correr do texto devem subordinar-se à forma (autor, data, página).

4. A bibliografia será apresentada ao final do texto, em ordem alfabética pelo último sobrenome do autor, de acordo com as normas usuais. Exemplos:

- Em caso de livro:

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo. Brasiliense. 1987.

- Em caso de artigo:

NUNES, Brasilmar Ferreira. "Revisitando Aspectos da Questão Urbana". *Sociedade e Estado*, V. VI, nº 2/99-113. 1991.

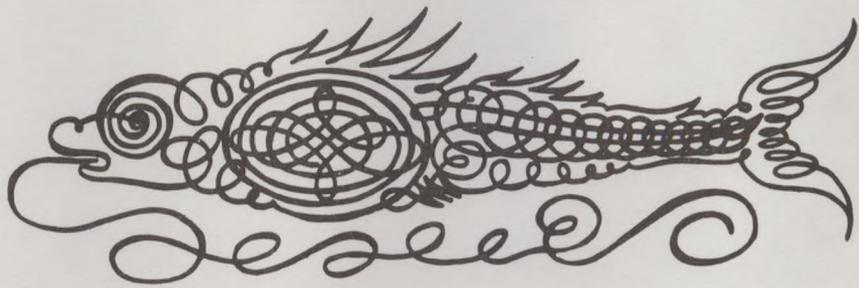
- Em caso de coletânea:

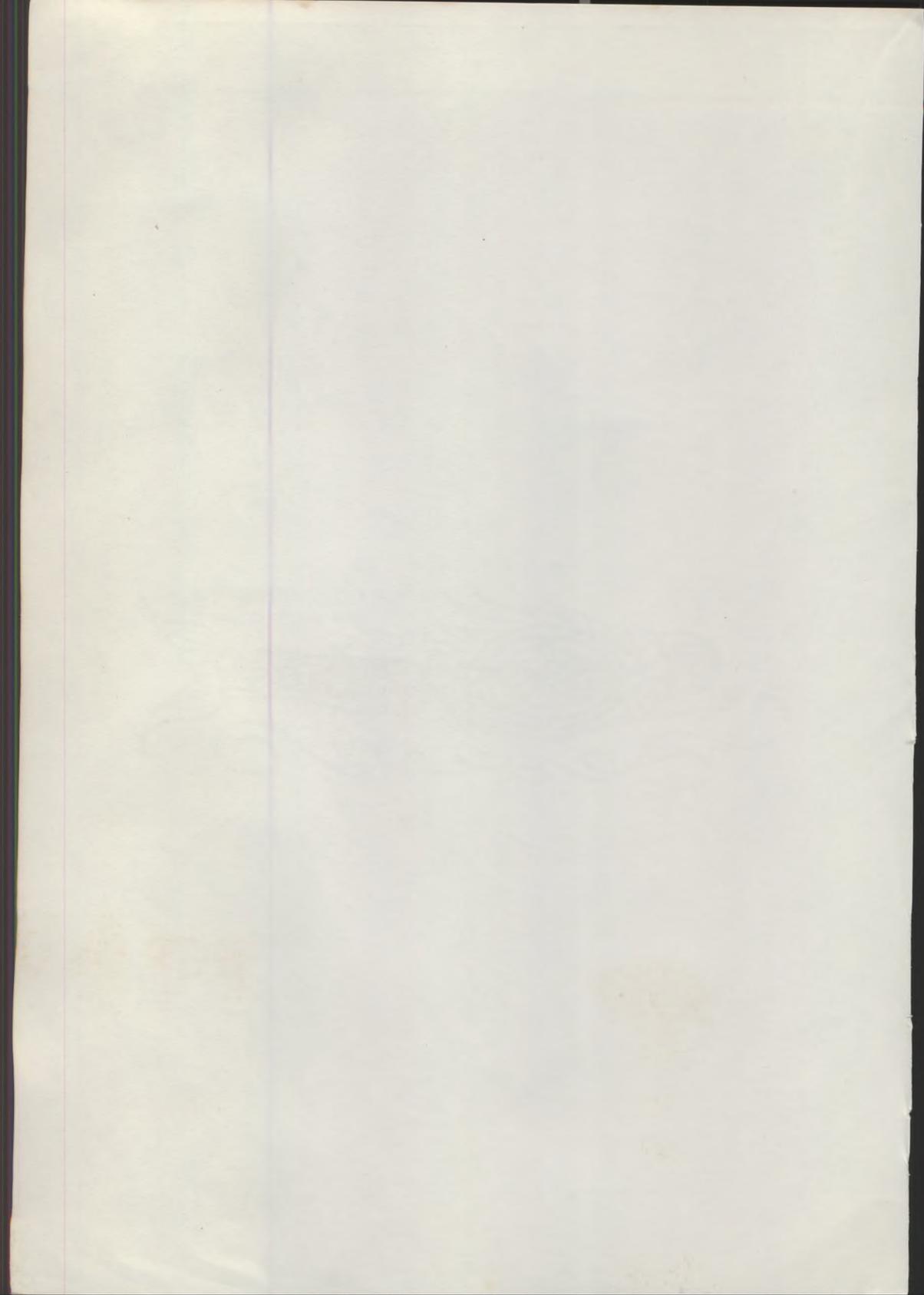
OLIVEIRA, Lucia Lippi. "A institucionalização do Ensino de Ciências Sociais", in H. Bomeny e P. Birman (org.), *As Assim Chamadas Ciências Sociais: Formação do Cientista Social no Brasil*, UERJ/Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1990.

- Em caso de teses:

SANTOS, Maria Veloso Motta. *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: O Mapeamento de uma Formação Discursiva*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília.

IV. O autor principal de cada artigo receberá três exemplares da revista na qual seu artigo foi publicado.





Assinatura e números atrasados de **SOCIEDADE E ESTADO**
preencha este cupom, anexando cheque nominal à FINATEC, e
envie para:

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
REVISTA SOCIEDADE E ESTADO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO
70910-900 — BRASÍLIA - DF
TEL.: (061) 273-6571 FAX: (061) 347-3663

NOME _____

ENDEREÇO _____

CIDADE _____ UF ____ CEP _____

TELEFONE _____

ASSINATURA ANUAL (2 números) _____

Individual _____ R\$ 12,00 _____

Institucional _____ R\$ 16,00 _____

NÚMEROS ANTERIORES

Individual _____ R\$ 5,00

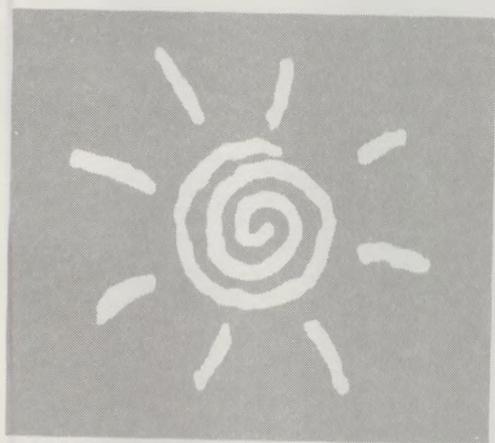
Institucional _____ R\$ 7,00

Volume V nº 1 - jan/jun 1990 _____

Volume V nº 2 - jul/dez 1990 _____

Volume VI nº 2 - jul/dez 1991 _____

Volume VII nºs ½ - 1992 - Ciência e Tecnologia _____



SOCIEDADE
e ESTADO



SOCIEDADE
& ESTADO

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
ICC - Ala Norte
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CEP: 70.910-900 Brasília - D.F.

REVISTA FINANCIADA COM RECURSOS DO

Programa de Apoio a Publicações Científicas

MCT



CNPq



FINEP

Impressão:

AMS ESTRELA EMPRESA GRÁFICA E EDITORA

Rua do Matoso, 248 - Rio de Janeiro - RJ

Tel.: (021) 273-7080 - Fax: (021) 273-2883

Participando orgulhosamente desta edição de SOCIEDADE E ESTADO, a RTZ MINERAÇÃO LTDA. coloca-se ao lado do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília no louvável esforço de manter uma publicação acadêmica de alto nível, que traz, neste número, desde o resgate da nossa tradição cultural, representada pela arte barroca do ciclo do ouro, até a reflexão sobre os processos culturais contemporâneos.

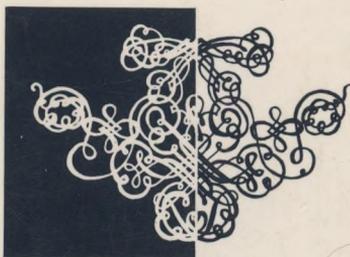
PRÓXIMOS NÚMEROS

**Estado e Ciência
e Tecnologia**

Violência

Mercosul

O dossiê temático deste número — *Estética e História: o Barroco em questão* — discute uma problemática da arte contemporânea especialmente significativa para a cultura brasileira. Os artigos enfocam a pertinência e o interesse do período barroco e das reciclagens operadas sobre este repertório de formas de representação, imagens e textos. O tema estimula a reflexão sobre a própria lógica da cultura que procede por seleções e recortes descontínuos feitos sobre um tempo histórico e desvenda o processo singular de atualização e dinamização de um acervo cultural.



ISSN 0102 - 3792

RTZ RTZ MINERAÇÃO LTDA.

R E L U M P  D U M A R Á

EDITORA

UnB