

Diretor AFFONSO ÁVILA  
Secretário JOSÉ ARNALDO COELHO DE AGUIAR LIMA  
Planejamento Gráfico SÉRGIO LUZ DE SOUZA LIMA

# 18

# BARROCO

ANOS 1997/2000

ANGELA GUTIERREZ  
AFFONSO ÁVILA  
BENEDITO NUNES  
RODRIGO DUARTE  
ADALGISA ARANTES CAMPOS  
HAROLDO DE CAMPOS  
CARMEN BUSTILLO  
GUSTAVO GUERRERO  
IRLEMAR CHIAMPI  
ANA HATHERLY  
CRISTINA ÁVILA  
OMAR CALABRESE  
WALTER MOSER

LUÍS DE MOURA SOBRAL  
MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA  
VÍTOR SERRÃO  
SELMA MELO MIRANDA  
JUAN BENITO ARTIGAS  
FERNANDO MACHADO LEAL  
NESTOR GOULART REIS FILHO  
ADRIANO REIS RAMOS  
AUGUSTO CARLOS DA SILVA TELLES  
PIERRE YVES CATEL  
MARIA IGNEZ MANTOVANI FRANCO  
CARLOS HENRIQUE HECK  
FLÁVIO DE LEMOS CARSLADE

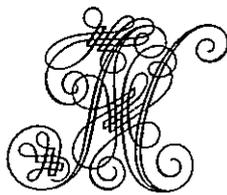
# Um Triunfo Barroco na Selva Amazônica

## Os Tristes, Brutos Índios de Vieira ou um Missionário Aturdido

Benedito Nunes

*“Não há maior comédia que a minha vida;  
e quando quero ou chorar ou rir, admirar-me  
ou dar graças a Deus ou zombar do mundo,  
não tenho mais que olhar para mim.”*

Padre Antônio Vieira – A um Padre, 1658.



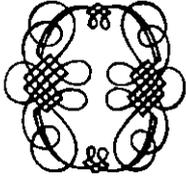
Mundo para evangelizá-las:

o Sermão da Epifania, pregado a 6 de janeiro de 1662, em Lisboa, depois de ter sido expulso do Pará, o Padre Antônio Vieira expôs a distinta sorte das duas grandes levas de missionários – a que se dirigiu do Oriente para o Ocidente, como a seguir a mesma ofuscante estrela dos Magos, e a dos jesuítas, sob o fulgor da imperial estrela das conquistas portuguesas, no encaço, Brasil adentro, das gentes desconhecidas do Novo

*“Aqui está a diferença daquela estrela às nossas. A estrela dos Magos acomodava-se aos gentios que guiava; mas esses gentios eram os magos do Oriente, os homens mais sábios da Caldéa e os mais doutos do mundo; porém as nossas estrelas, depois de deixarem as cadeiras das mais ilustres Universidades da Europa(...) acomodam-se à gente mais sem entendimento e sem discurso de quantos criou ou abortou a natureza, de homens que se duvidou se eram homens, e foi necessário que os Pontífices definissem que eram racionais e não brutos. A estrela dos Magos, parava, sim, mas nunca tornou atrás; as nossas estrelas tornam uma e mil vezes a desandar o já andado e a ensinar o já ensinado e a repetir o já aprendido, por que o bárbaro, boçal e rude, o tapuia cerrado e bruto,*

# Barroco: Lastros Ideológicos e Antecipações Utópicas

Rodrigo Duarte



século XX conheceu uma revalorização da arte e da cultura barrocas sem precedentes nas épocas anteriores, para as quais o próprio termo “barroco” possuía conotação inequivocamente pejorativa. Como consequência disso, o quadro teórico da pesquisa sobre o barroco, partindo, nas primeiras décadas do século, das posições antagônicas “genético-formais” (por exemplo, de Alois Riegl<sup>1</sup> e Heinrich Wölfflin<sup>2</sup>) e “genético-sociais” (Weisbach, Ballet e Hauser, dentre outros), tal como nos informa a ilustrativa reconstrução de Lourival Gomes Machado<sup>3</sup>, experienciou um progressivo amadurecimento no sentido da superação dos excessos metodológicos que uma e outra corrente a princípio abrigara. Se tal amadurecimento, enriquecido pelas contribuições de autores mais recentes engendrou uma espécie de paradigma no tocante principalmente à história da arte e à crítica literária, constata-se um déficit no tocante às abordagens mais especificamente filosóficas – pelo menos no mesmo plano de abrangência e profundidade com que os historiadores da arte e os críticos literários o fizeram. A diferença principal entre um e outro tipo de enfoque se encontra no fato de que, para a história da arte, por exemplo, importa o refinamento do seu instrumental crítico na medida em que isso possibilite um conhecimento mais preciso e mais profundo do seu objeto. E, de fato, o processo de amadurecimento teórico que se mencionou acima proporciona, hoje, uma apropriação muito mais rica e sugestiva do imenso repertório barroco dos quatro cantos do mundo. No que tange à filosofia, importa sobretudo uma aproximação do objeto – no caso, o barroco – ao mesmo tempo mais ampla e mais reflexiva, cujo produto não é um conhecimento mais preciso do fenômeno, mas uma interpretação da atitude do sujeito – seu produtor ou fruidor – enquanto refletindo sobre si mesmo diante do objeto, de modo que nossa capacidade reflexiva em relação à nossa vida e à nossa cultura seja com isso também ampliada. Diante desse grande desafio, este artigo pretende dar uma pequena contribuição à interpretação filosófica do barroco, valendo-se das colocações de dois importantes filósofos da cultura do século XX: Walter Benjamin e Theodor Adorno.

1. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1987.

2. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel, Schwabe & co., 1991.

3. “Teorias do Barroco”. In: *Barroco Mineiro*. 4ª edição. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991. Pp. 29-77.

## Walter Benjamin: Barroco e Alegoria

O trabalho de Walter Benjamin sobre *A Origem do Drama Barroco Alemão*, escrito entre 1923 e 1925 e publicado em seguida, pouco tempo depois de ser recusado como tese de habilitação na Universidade de Frankfurt, pode ser considerado como uma exceção ao mencionado déficit em abordagens filosóficas do barroco – embora certamente não a única. Essa extensa obra condensa uma série de pontos de vista do autor que remontam a um projeto de 1916 – ano de redação de um importante texto de juventude intitulado “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”, cuja influência sobre a concepção benjaminiana de barroco será indicada adiante.

Apesar de *A Origem do Drama Barroco Alemão* introduzir uma série de novidades filosófico-críticas, tais como a noção de “constelação” no âmbito de uma idiossincrásica “teoria platônica das idéias” no prefácio “gnosocrítico”, e uma diferenciação exata e convincente, entre o drama barroco e a tragédia em geral, o núcleo filosófico principal da caracterização do barroco proposta por Benjamin é a sua doutrina da alegoria. A exemplo de uma tradição que remonta à Idade Média e se consolida com Goethe, o autor define alegoria em contraposição a símbolo, abrindo, entretanto, uma polêmica com muitos antecedentes e contemporâneos na medida em que, ao contrário dos autores para quem a verdadeira poesia só pode advir do símbolo, Benjamin considera esse último um “usurpador” que falsifica o relacionamento entre o sensível e o supra-sensível, que é, em virtude disso, deturpado “numa relação de fenômeno e aparência”, a qual desemboca na tradicional concepção estético-teológica da beleza<sup>4</sup>. Benjamin denuncia tal concepção como tributária de um classicismo que absolutamente não dá conta do lado sombrio da expressão artística, para cuja compreensão acredita o autor ser a alegoria a mais adequada ferramenta:

A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo acolhe em si o sentido no seu interior recôndito e – se se pode dizer assim – “florestal”. (...) Enquanto no símbolo, com a transfiguração da queda, a silhueta transfigurada da natureza se revela fugidamente na luz da redenção, na alegoria a *facies hippocratica* da história se encontra diante do observador, enquanto paisagem originária. (...) Esse é o núcleo da consideração alegórica, da exposição mundana, barroca, da história enquanto história do sofrimento do mundo; ela só é significativa nas estações de decadência<sup>5</sup>.

4. Walter Benjamin, “Der Ursprung des deutschen Trauerspiels”. In: *Gesammelte Schriften* vol. I.1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996. Pp. 336-7.

5. Op.cit., p. 342-3.

Benjamin se mostra interessado em compreender a origem do que ele chama de “nova alegoria”, i.e., aquela que, diferentemente da medieval, incorpora certos elementos “trágicos” advindos da situação vivida a partir do Renascimento, na qual ocorrem rupturas drásticas na experiência histórica, tais como os movimentos religiosos reformatórios – com as guerras fratricidas deles oriundos – e o giro copernicano na concepção do homem e do universo, com suas conseqüências não apenas científicas, mas também metafísicas e éticas<sup>6</sup>. Como antecedente imediato do alegorismo moderno, Benjamin aponta os esforços no sentido de decifrar hieróglifos egípcios a partir do século XVI, os quais teriam introduzido na consciência dos sábios de então questões atinentes à relação entre linguagem imagética e a escrita propriamente dita, naquilo que ficou posteriormente conhecido como “emblemática”, i.e., uma espécie de iconologia ou ciência dos emblemas<sup>7</sup>.

A tragicidade da nova relação homem-mundo é traduzida numa concepção de natureza que não mais conota uma produtividade regeneradora como se acreditava, por exemplo, no Renascimento, sendo aqui o mundo natural compreendido sob seu aspecto de decadência, de degeneração. É por isso que, segundo Benjamin, a natureza é considerada para o barroco como apropriada para a expressão de seu significado num sentido principalmente alegórico, que, longe de denotar o campo de exploração científica e econômica que ela então começava a ser, serve, em seu movimento de decadência, de modelo para a própria história - âmbito que se mostrava, por sua vez, sempre mais problemático: palco de sofrimentos e privações. Se o símbolo se mostrara adequado à manifestação da beleza, a alegoria estava mais de acordo com a expressão da dor e, portanto, com uma concepção mais próxima do sublime do que do belo<sup>8</sup>.

Benjamin denomina “antinomia do alegórico” o fato de que as designações no drama barroco não são propriamente fixas, podendo qualquer pessoa, coisa ou relação significar arbitrariamente qualquer outra: às coisas do mundo profano inere uma principal opacidade – aquele não se pode conhecer em seus detalhes e a consideração alegórica tanto o eleva, na medida em que lhe atribui um caráter sagrado, quanto o desvaloriza, uma vez que pressupõe sua incognoscibilidade. Essa dialética entre a sacralidade e profanidade do mundo tem como correlato formal uma outra dialética, que, segundo Benjamin, é central para a compreensão do significado da alegoria, a saber, aquela entre “convenção” e “expressão”. De modo que a alegoria – chave da concepção benjaminiana de barroco – congrega o par antitético convenção/expressão com o objetivo de denotar, em última instância, a expressão da convenção enquanto autoridade que se manifesta.

6. Sobre as relações entre a alegoria e o cenário científico-cultural que serviu de pano de fundo para o desenvolvimento do drama barroco alemão ver Olgária Matos, “Niilismo e autoconhecimento: Descartes em uma perspectiva benjaminiana”. *Kriterion* no. 100, vol. XL, julho a dezembro de 1999, pp. 26-43.

7. Walter Benjamin, “Der Ursprung des deutschen Trauerspiels”, op.cit., p 344 ss..

8. Op.cit., p. 349.

Para que essa antítese não permaneça como uma contradição aberta, Benjamin lembra que na linguagem escrita – campo privilegiado da realização alegórica – ocorre, ao contrário da linguagem pronunciada, uma estrita codificação através da qual algo se expressa, codificação essa que não apenas traduz a autoridade do que já está constituído, mas é também essencial ao seu caráter sagrado. Mediante a contraposição dessa idéia substantiva de escrita à mera justaposição de signos, que Benjamin chamara em seu texto de juventude “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens” de “concepção burguesa da linguagem”<sup>9</sup>, revela-se o cerne de um ponto de vista crítico-filosófico de enorme importância para a caracterização filosófica do barroco:

Por isso a escrita alfabética, como uma combinação de átomos de escrita, distancia-se ao máximo da escrita de complexos sagrados. Esses são inerentes à hieroglífica. Se a escrita quer se assegurar de seu caráter sagrado – sempre o conflito dentre validade sagrada e compreensibilidade profana a atingirá –, então ela se compromete com os complexos, com a hieroglífica. Isso ocorre no Barroco. Exterior e estilisticamente – no caráter drástico da frase como na metáfora sobrecarregada – o escrito se obriga para com a imagem<sup>10</sup>.

Esse comprometimento da escrita com a imagem no plano da alegoria se distingue da imagética simbólica na medida em que, nessa última, predomina uma aparência de totalidade orgânica que, por meio da crítica filosófica, se revela falsa, enquanto que a “imagem no campo da intuição alegórica é fragmento, ruína”<sup>11</sup>, os quais não apenas resistem à crítica filosófica como também lhe servem de inspiração. E a partir desse caráter de ruína da imagem alegórica compreende-se melhor o que foi dito acima sobre a concepção barroca de uma natureza que não é mãe gentil, mas se encontra em permanente degeneração. Tal concepção é traduzida por Benjamin no seu termo “história-natural” (*Naturgeschichte*), no qual, como já se assinalou, a própria história não se distingue da natureza em seu aspecto de decadência e corrupção, apresentando-se também como ruína. Aliás, o papel central da ruína para a concepção de alegoria é resgatado por Benjamin: “Com isso a alegoria revela-se como estando para além da beleza. Alegorias são no reino dos pensamentos o que são ruínas do reino das coisas. Daí vem o culto barroco das ruínas”<sup>12</sup>.

9. “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”. In: *Gesammelte Schriften* vol. II.1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996. P. 144.

10. Walter Benjamin, “Der Ursprung des deutschen Trauerspiels”, op.cit., p. 351.

11. Op.cit., p. 352.

12. Op.cit., p. 353-4.

Tal culto barroco das ruínas não significa apenas a “construção” de ruínas artificiais que se popularizou no *settecento*, mas se manifesta também no fato de que seu produto, o fragmento, o pedaço é considerado “a mais nobre matéria da criação barroca”<sup>13</sup>. Talvez por isso mesmo seus objetos não irradiam por si só, dependendo de uma luz exterior que lhes ilumine como num palco, o que se coaduna com o parentesco, sugerido por Benjamin, entre alegoria e apoteose – o sentido oriundo de uma transfiguração ritualizada. Na prática, essa apoteose nos dramas surge a partir de sentenças que brilham “forte no escuro da imbricação alegórica”<sup>14</sup>, comparáveis ao efeito luminoso na pintura barroca.

Intimamente relacionada com a doutrina benjaminiana da alegoria se encontra sua teoria sobre a linguagem nas obras barrocas. A partir desse relacionamento expõem-se também as aporias que levaram à superação do drama barroco alemão em direção ao surgimento da ópera. A dificuldade do *Trauerspiel*, segundo Benjamin, foi exatamente fazer de sua escrita, dos hieróglifos advindo das alegorias, algo sonoro. Uma vez que a alegoria encontra-se exatamente no campo de interação da imagem com a palavra, sua realização, embora advinda, como se viu, de um processo dialético, não é essencialmente problemática. Se se entende, entretanto, palavra como signo sonoro – palavra falada – a tensão com a escrita torna-se incomensurável<sup>15</sup>. Enquanto essa tem sua sacralidade garantida pelo elemento hieroglífico acima indicado, aquela conota o momento da profanação radical, da queda:

A linguagem sonora é, portanto, a região da externalização livre e originária da criatura, contra a qual a escrita imagética alegórica escraviza as coisas nas limitações excêntricas do significado. Essa linguagem, tal como ela, em Böhme, é a dos bem-aventurados, no verso do drama barroco, é a da criatura decaída, é empregada enquanto natural não somente de acordo com sua expressão, mas muito mais segundo sua gênese<sup>16</sup>.

De modo que, no drama barroco, quando elementos sonoros adquirem relevo, isso não significa uma reconciliação de palavra e escrita, mas uma curta aparição que pode, em última análise, ser creditada à própria envergadura estética do barroco em geral: “Nos anagramas, nos empregos onomatopáicos e muitos truques de linguagem de outro tipo, a palavra, a sílaba e o som pavoneiam-se, emancipados de qualquer conexão anterior de sentido, enquanto coisa, que pode ser alegoricamente explorada. A linguagem do barroco é sempre estremecida por rebeliões de seus elementos”<sup>17</sup>. Mas, pelo menos essa

13. Op.cit., p. 354.

14. Op.cit., p. 373.

15. Op.cit., p. 377.

16. Op.cit., p. 377-8.

17. Op.cit., p. 381.

rebelião – a da sonoridade – não leva a uma libertação definitiva do som, permanecendo o elemento sonoro no barroco, segundo Benjamin, algo puramente sensível, já que “o significado reside na escrita. E a palavra pronunciável é apenas, como que por uma doença indissociável, visitada por ela”<sup>18</sup>.

O exemplo crucial dessa posição subalterna do som, que leva de fato à própria dissolução do drama barroco alemão, é a transformação do elemento puramente sonoro da “linguagem da criatura” na “ironia prenhe de significado, que irrompe da boca do intrigante”<sup>19</sup>, na qual o momento imagético é como que advindo da própria vibração do ar, constituinte do som. É sempre bom lembrar que a figura do intrigante no drama barroco alemão é extremamente importante e é responsável pelo desenvolvimento propriamente dito da peça, e à sua desenvoltura espacial e “imagética” Benjamin de fato atribui o fim do gênero que lhe serviu de objeto: “Também os interlúdios coreográficos, como o estilo profundamente coreográfico da intriga não são estranhos a esse desenvolvimento, que no fim do século trouxe a dissolução do drama barroco na ópera”<sup>20</sup>. Fica, diante do fracasso do drama barroco alemão em reconciliar som e escrita, uma indagação no ar a respeito dessa possibilidade também num sentido mais geral, para o que Benjamin encontra uma formulação precisa:

E toda resposta teria que (...) aproximar linguagem sonora e escrita como sempre uma da outra, portanto, não de outro modo que não dialético, que identificar como tese e síntese; assegurar-se daquele termo médio antitético da música como da última linguagem de todos os homens depois da construção da torre, pesquisar seu merecido lugar central de antítese e como dela, mas não como da linguagem imediatamente sonora, a escrita surge<sup>21</sup>.

Essa idéia, aliás de inspiração nietzscheana, da música como linguagem originária, indicou um importante programa de pesquisa, que não encontrou na obra do próprio Benjamin desdobramentos mais incisivos, deixando em aberto questões para as quais até hoje não existem respostas mais definitivas. Dentre os autores que posteriormente se ocuparam do problema, não por acaso, encontra-se Theodor W. Adorno, amigo e interlocutor de Benjamin, cuja concepção filosófico-crítica do barroco enquanto ideologia exporei sucintamente a seguir.

18. Op.cit., p. 383.

19. Idem.

20. Op.cit., p. 385.

21. Op.cit., p. 388.

## Theodor Adorno: Barroco e Ideologia

Nos seus numerosos escritos sobre filosofia da música, Theodor Adorno privilegiou a investigação tanto das relações entre música e linguagem conceitual quanto daquelas entre som, imagem e conceito<sup>22</sup>. Nesse estudo, entretanto, pretendo fazer da discussão sobre as relações entre a música e as artes visuais pano de fundo para um posicionamento que possibilite a recuperação dos elementos, por um lado, ideológicos e, por outro, emancipatórios do barroco, com uma ênfase especial naqueles aspectos que potencialmente inspirem a criação artística no milênio prestes a se iniciar.

A partir dessa opção, é interessante analisar alguns aspectos de um texto pouco conhecido de Adorno, “O barroco abusado” (*Der mißbrauchte Barock*), escrito em 1966 e publicado em *Ohne Leitbild*<sup>23</sup> – concebido num contexto principalmente diverso daquele do texto de Benjamin da década de vinte. Enquanto para esse último tratava-se de recuperar um *corpus* totalmente relegado de obras dramáticas a partir de uma concepção de barroco muito distante de uma visão “oficial”, que, na verdade, ainda estava se constituindo, o interessante texto de Adorno chama a atenção para o fato de que, após a difusão das fundamentais obras de Riegl e Wölflin, o barroco tornou-se uma espécie de ideologia: “quem hoje em dia entusiasma-se pelo barroco, comprova que faz parte – e enfaticamente – da cultura. Seu entusiasmo é, sob vários aspectos, o de uma consciência neutralizada, para a qual não interessa tanto aquilo pelo que ela se entusiasma”<sup>24</sup>.

Para além dessa constatação um tanto genérica, tendo tacitamente como pano de fundo a discussão benjaminiana sobre sonoridade e escrita, Adorno argumenta sobre a dificuldade da generalização do termo “barroco” para todas as artes, já que alguns traços estilísticos da literatura e das artes plásticas do *settecento* dificilmente se deixam transpor, por exemplo, para a música feita no mesmo período:

As analogias têm uma tendência a se esvaír assim que se as investiga; a pintura barroca conhece pelo menos tanto quanto o meio da formação de contraste a técnica da passagem, da imbricação atmosférica, da dissolução do que possui contorno bem determinado: o *sfumato*. Nada disso na música da mesma época. O discurso generalizante sobre o barroco é ideologia

22. Sobre a filosofia da música, ver principalmente, *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982. Sobre as relações entre música e linguagem, ver, dentre outros, “Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute”. In: *Gesammelte Schriften* 18. Frankfurt (M), Suhrkamp, 1984 e “Fragment über Musik und Sprache” e “Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei”. In: *Gesammelte Schriften* 16. Frankfurt (M), Suhrkamp, 1978.

23. *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. Pp. 133-57.

24. Op. cit., p. 133.

no sentido exato de consciência falsa, violenta simplificação dos fenômenos, cuja propaganda ela providencia<sup>25</sup>.

A essa contundente afirmação, Adorno conecta sua reflexão sobre o conceito de estilo, que, desde a crítica à indústria cultural da *Dialética do esclarecimento* até a publicação póstuma *Teoria Estética*, foi uma verdadeira obsessão teórica de seu pensamento. Para recordar em poucas palavras essa reflexão, o estilo pode ser considerado um fenômeno estético típico da era burguesa, pois apenas a partir de seu advento, surgiram também as condições históricas para a mensuração dos talentos artísticos individuais com exigências universais determinadas pela totalidade social, de modo que, na realização do estilo, ocorria tanto o risco da mera repetição do já conhecido quanto a oportunidade do aparecimento de algo verdadeiramente novo. O modelo musical desse último caso é, para Adorno, a obra de Beethoven – titânica e bem sucedida apropriação de material bastante conhecido com resultados brilhantemente inusitados e criativos<sup>26</sup>. Em sua reavaliação crítica do barroco, Adorno expressa sua suspeita de que, pelo menos no que concerne às obras setecentistas do sul da Alemanha – produzidas em série –, o estilo tenha se expressado mais como aquela infinita repetição na qual o teor artístico vai se extinguindo progressivamente, do que no sentido que ele atribuía ao excêntrico classicismo musical de Beethoven. Se, segundo a afirmação da *Dialética do esclarecimento*, a indústria cultural realiza plenamente o estilo no sentido da infinita repetição do que é sempre o mesmo<sup>27</sup> e se a produção artística barroca, pelo menos em parte, se caracteriza pela padronização referida acima, então a idéia do barroco enquanto ideologia não significa apenas sua apropriação contemporânea para fins de ostentação cultural, mas relembra também o fato de que a arte barroca era produzida obedecendo a princípios de dominação política e religiosa bem determinados, a saber, os da contra-reforma católica posterior ao concílio de Trento. A partir disso, Adorno chega a uma curiosa comparação desse aspecto ideológico do barroco com a indústria cultural contemporânea:

As massas desgarradas da Igreja deveriam ser impressionadas e recapturadas. O 'surplus' em resultado, em efeito sem causa, tal como a crítica ao barroco ressaltou, tanto quanto ela ainda ousou julgar, orienta-se por aquela vontade; onde ele extrapola, a qualidade imanente torna-se

25. Op. cit., p. 136. Dentre as inúmeras discrepâncias internas da música setecentista para com o estilo barroco em geral, Adorno destaca um aspecto mais exterior mas não menos importante: enquanto que as artes visuais e a literatura barrocas têm sua origem na contra-reforma católica, a principal fonte de inspiração do tipo de música normalmente classificado como barroco é de origem protestante, da Alemanha do norte. Bach seria não o único, mas o principal exemplo (Op.cit., p.143).

26. Ver, por exemplo, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985. Pp. 305 ss.

27. Cf. *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981. P. 152.

questionável. Nessa medida, a onda de barroquização, apesar da diferença de nível, é dolorosamente comparável àquela que hoje, sob a pressão da indústria cultural e dificilmente com exigências de estilo, poderia ser designada como neonização.<sup>28</sup>

Diante dessa tendência à “neonização”, ou seja, à sobrecarga da manifestação estética com um excesso de colorido brilho, a atitude de Adorno no texto em questão é propor a pura e simples suspensão, para a arte contemporânea autêntica, daqueles elementos que na arte do passado constituíam o estilo. Para tal, ele chama a atenção para a necessidade de a arte responsável adotar uma espécie de “nominalismo” estético, i.e., a não-subsunção imediata a um estilo pré-determinado, que assuma a função de “universal”, mas tão somente um diálogo aberto com a tradição, a partir do qual possa surgir a oportunidade de uma expressão artística individual, mesmo em meio à enorme massificação da arte e da cultura que se assiste na contemporaneidade<sup>29</sup>. Esse caminho do nominalismo não significa, entretanto, a instauração do puro e simples caos no plano da criação artística, que tem como correlato no âmbito da recepção o relativismo total que se anuncia na “crítica” contemporânea, a qual simplesmente deixa de ser crítica na medida em que abre mão de critérios bem definidos de julgamento das obras de arte. Adorno rejeita, naturalmente, esse relativismo, propondo a noção de “tecnologia” – a pertença a um determinado *métier* – das obras, a qual em outros escritos aparece também sob o título menos equívoco de “técnica” ou de “construção” das obras<sup>30</sup>: “A aparência de relatividade da qualidade de obras de arte desaparece tão logo sua tecnologia, enquanto conjunto de sua concordância (*Stimmigkeit*) é descoberta. A ideologia dominante do barroco permite pouco o conhecimento disso”<sup>31</sup>.

Entretanto, a fixação numa determinada época da história da arte não seria exatamente o melhor antídoto para esse relativismo, mas seu oposto que o toca. Pois o nominalismo estético proposto por Adorno

28. *Ohne Leitbild*, Op. cit., p. 137. É interessante observar que, com motivações diferentes, e – certamente – sem levar em conta o praticamente desconhecido posicionamento de Adorno sobre o barroco, estudiosos brasileiros compararam certas características estilísticas da literatura barroca com a de fenômenos atuais da indústria cultural. Um exemplo é o texto de Affonso Ávila de 1968, portanto, quase simultâneo ao de Adorno, “Barroco: um elo no processo criativo” (In: *O lírico e as projeções do mundo barroco I. Uma linguagem a dos cortes; Uma consciência: a dos Luces*. 3ª edição atualizada e ampliada. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994), no qual a visualidade da literatura setecentista é comparada à do filme, da televisão, dos quadrinhos etc. Outro exemplo é o texto do brasilianista norte-americano Charles A. Perrone, de 1984, “De Gregório Matos a Caetano Veloso e ‘Outras palavras’: barroquismo na música popular brasileira contemporânea” (In: Affonso Ávila, *Barroco – Teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997).

29. *Ohne Leitbild*, op. cit., p. 138.

30. Cf., por exemplo, *Ästhetische Theorie*, op. cit., passim.

31. *Ohne Leitbild*, op. cit., p. 150.

não significa fazer tabula rasa em relação ao passado, mas simplesmente não procurar – infrutiferamente – repeti-lo, encetando, como já se sugeriu, um relacionamento criativamente dialógico com a tradição: “A irrecuperabilidade do que passou e do que decaiu concretiza-se no contra-senso das tentativas restauradoras diante de seu objeto. A relação legítima com as obras autênticas do passado é a distância, a consciência de sua inatingibilidade, não a empatia, que tateia buscando-as e peca contra elas”<sup>32</sup>.

Em seu esforço de clarificação do pano de fundo ideológico, do qual a adesão contemporânea é tributária, Adorno introduz ainda um outro tema que lhe é muito caro e que aparece em seus escritos mais importantes de estética<sup>33</sup>, a saber, a discussão sobre subjetividade e objetividade na criação e na recepção artísticas. Em relação ao barroco, paira uma tendência à sua consideração como um modelo de arte que, sem sacrifício da qualidade, possuía uma densidade coletiva, tanto no plano de sua produção quanto de sua fruição, o que serve para um confronto não raro reacionário com o individualismo e a falta de “base social” da arte contemporânea. Mesmo se não se nega o isolamento vivido pelo artista verdadeiro num cenário dominado pela cultura mercantilizada, não se pode atribuí-lo a um elitismo voluntário de sua parte, mas à necessidade de proteger sua criação contra a barbárie, quando não um exílio imposto pelo próprio sistema da indústria cultural. Diante disso, Adorno parece ir fundo na psicologia da adesão acrítica ao barroco, quando chama a atenção para o fato de o ornamento setecentista assumir um certo valor alegórico em relação à nostalgia de um período cultural tido tacitamente como mais substancial do que o presente, embora, como já se assinalou, na realidade, a criação barroca tenha estado submetida a ditames ideológicos no sentido estrito do termo:

Abusa do barroco quem a bem da autonomia escolhe o heterônimo, aprisionamento a partir de liberdade incompleta, na qual ninguém acredita propriamente. O ornamento caiu vítima da consciência crítica estética – não menos que do desencantamento do mundo. A consciência de qualquer modo enfraquecida das pessoas gostaria de se adaptar àquele mundo: ele permaneceu enquanto desencantado o mesmo reificado, feito por mercadorias. O barroco representa para aquelas pessoas algo favorável ao ornamento recalcado e desejado e ocasiona nelas, enquanto estilo que permite e exige o ornamento, uma consciência tranqüila<sup>34</sup>.

O que, no entanto, não significa negar conteúdo e qualidade à produção artística do barroco, cuja importância Adorno reconhece reportando-se à contribuição pioneira de Riegl no sentido de pôr à

32. Op. cit., p. 151.

33. Por exemplo em *Ästhetische Theorie*, op. cit., pp. 22-28 e passim.

34. *Ohne Leitbild*, op. cit., p. 157.

mostra seu aspecto estrutural, o qual se coaduna exatamente com a noção de “tecnologia” das obras, posta em relevo pelo filósofo frankfurtiano:

Dentre os méritos de Alois Riegl não é o menor que ele tenha demonstrado, já em Michelangelo, os princípios do barroco enquanto estruturais, i.e. residentes na construção. Que o barroco, cuja tendência ao decorativo se reitera monotonamente por toda parte, seja também estilo e que, apesar de todo o gesso desperdiçado não seja mero adorno e tenha seu fundamento naquele momento estrutural<sup>35</sup>.

Que Adorno conecte tal momento construtivo com a simultânea tendência do barroco à decoração, não diminui em nada o teor de sua avaliação, apenas apontando para um movimento dialético que ele considera essencial a toda obra de arte e que na *Teoria estética* é apresentado sob o nome de “dialética expressão/construção”<sup>36</sup>, enquanto interação imanente entre seus aspectos técnicos e emocionais. Nos *Paralipomena* dessa obra, aliás, encontra-se um trecho que liga explicitamente tal dialética à arte barroca, desfazendo a impressão, que se tem à primeira vista, de uma desqualificação do barroco *tout court* por parte de Adorno, na medida em que ele chama a atenção para os aspectos ideológicos associados ao estilo:

Também o conceito do ornamental, contra o qual a objetividade se revoltou, tem sua dialética. Que o barroco seja decorativo, não diz tudo. Ele é *decorazione assoluta*, como se essa tivesse se emancipado de qualquer propósito e desenvolvido sua própria lei formal. Ela não mais enfeita algo, mas não é nada mais do que enfeite; através disso ela zomba da crítica. Diante de construtos barrocos de maior dignidade, as objeções contra o excesso de gesso têm algo de inábil: o material amoldável concorda exatamente com o *a priori* formal da decoração absoluta. Através de progressiva sublimação nesses construtos, o grande teatro do mundo, *theatrum mundi*, tornou-se o *theatrum dei*, o mundo sensível tornado peça teatral para os deuses<sup>37</sup>.

### Barroco: Ideologia ou Radicalidade Crítica?

Benjamin apresenta o barroco como um estilo que, corporificado nos dramas setecentistas por ele estudados, e ancorado em sua potente concepção de alegoria, é a expressão acabada do sofrimento

35. Op. cit., p. 140.

36. *Ästhetische Theorie*, op. cit., pp. 72 ss.

37. Op. cit., pp. 437-8.

humano, sendo, portanto, essencialmente crítico, na medida que o conhecimento dessa dor é um ponto de partida para sua superação. Dessa forma, o barroco estaria, em princípio, muito longe da ideologia – pelo menos de sua concepção atual – já que ela atua exatamente no sentido de amainar as tensões oriundas desse sofrimento, o qual, por sua vez, se reporta à imemorial dominação do homem pelo homem e anestesia as pessoas em relação àquela dor, cuja experiência seria, em última análise libertadora.

Adorno, por outro lado, transmite no seu texto uma experiência histórica bastante diferente: a da “desdramatização” do barroco e de sua exploração não apenas como ideologia, i.e., no sentido de conferir respeitabilidade cultural a uma burguesia que quer se fazer passar por esclarecida; mas também, num plano menos “sublimado”, i.e., enquanto mercadoria: seja na vendagem de milhões de cópias de discos de música “barroca”, seja, por exemplo, em sua utilização como fundo musical na propaganda (quem consegue ainda fruir as – originariamente – extraordinárias “Quatro estações”, de Vivaldi, ou os não menos estupendos “Concertos de Brandeburgo”, de Bach?). Talvez por isso mesmo Adorno, como compositor e musicólogo que também era, procure delimitar tão enfaticamente as diferenças entre a música e os outros gêneros artísticos do *settecento*.

Mas, se se pretende, a partir da leitura dos dois autores, a recuperação de um ponto de vista filosófico sobre o barroco, não se deveria permanecer na constatação dessas diferenças. Seria, aliás, o caso de se perguntar se essa diferença entre Benjamin e Adorno é de fato tão marcante ou se ela é apenas uma primeira impressão que poderia ser superada com uma análise mais acurada. Seria interessante tentar responder essa pergunta tendo em vista a possibilidade de investigar em cada um dos dois autores tanto o grau de equilíbrio entre os fatores ideológicos e críticos atribuídos por cada um deles ao barroco quanto – como uma decorrência disso – as possibilidades de inspiração, a partir do barroco, para uma arte que encare os desafios do presente, que são também os do futuro – os do milênio, cujo início assistimos agora.

No caso de Walter Benjamin, embora salte à vista, como já se disse, a caracterização da alegoria como “ruína de pensamentos”, portanto, com uma conotação corrosiva em relação à realidade que lhe serve de palco, vale lembrar que ela se origina a partir de uma dialética entre convenção e expressão, ou seja, ela possui uma parcela de convivência com a autoridade constituída, que se manifesta tanto no momento de codificação, inerente à escrita, quanto na própria relação com o sagrado, na qual novamente se encontra um limite à ação autônoma do sujeito humano. A partir dessa ambigüidade, dessa “antinomia do alegórico” na linguagem benjaminiana, a alegoria apresenta suas limitações no tocante à capacidade de crítica; e o processo, descrito por Benjamin, de dissolução do drama barroco a partir de sua incapacidade de conciliar som e escrita parece apontar para a consciência do próprio autor a esse respeito.

Em relação a Adorno, já se indicou – até mais claramente que em Benjamin – que a caracterização do barroco como ideologia não exclui sua consideração como obra de arte num sentido enfático, o que, para Adorno, significa dizer que as obras de arte barrocas estão também sujeitas a um movimento

dialético imanente, só que de natureza ligeiramente diversa da concepção benjaminiana. Enquanto nessa última, como se recordou acima, o principal elemento caracterizador da obra é a alegoria, advinda da dialética convenção/expressão, para Adorno, a dialética interna à obra ocorre entre os momentos construtivo e expressivo, significando isso que a técnica específica é contrabalançada pela manifestação sensível. Para Adorno, a arte é definida como “antítese social da sociedade”<sup>38</sup>, exatamente por que essa dialética tem um resultado tão essencialmente crítico em relação à sociedade que a origina quanto a externalização do sofrimento pela alegoria benjaminiana.

Em relação ao outro ponto – a possibilidade de o barroco inspirar uma produção artística voltada para a atualidade e para o futuro –, a respeito de Benjamin, poderíamos lembrar que sua motivação para investigar filosoficamente o drama barroco era sua possível afinidade eletiva com a arte de vanguarda na época de redação do tratado benjaminiano. Embora o autor rejeite uma vinculação muito imediata com o expressionismo – pedra de toque de muitos críticos da época –, ainda assim ele aponta para a semelhança, valendo-se da concepção de “volição artística” (*Kunstwollen*) de Riegl:

Pois como o expressionismo, o barroco é uma época menos do exercício artístico propriamente dito do que de uma inarredável volição artística. Assim ocorre sempre nos chamados tempos de declínio. A mais elevada realização da arte é obra isolada, terminada. Em alguns tempos, entretanto, a obra perfeita permanece atingível apenas para os epígonos. São os tempos do “declínio” das artes, de sua “volição”. Por isso Riegl descobriu esse termo exatamente na última arte do império romano. Acessível à volição é apenas a pura e simples forma, mas nunca a obra individual bem acabada. Nessa volição repousa a atualidade do barroco depois da queda da cultura classicista alemã<sup>39</sup>.

Caberia, entretanto, perguntar se não seria possível encontrar, a partir do barroco, os elementos antecipatórios que procuramos, sem nos determos na proposta de Benjamin sobre a volição artística, a qual nos remeteria novamente à complexa discussão sobre o conceito de estilo, não garantindo também qualquer progresso nesse sentido. Parece-me mais interessante aceitar a sugestão de Adorno no trecho citado, segundo a qual mediante a progressiva sublimação nos construtos barrocos, “o grande teatro do mundo, *theatrum mundi*, tornou-se o *theatrum dei*, o mundo sensível tornado peça teatral para os deuses”. Em outras palavras, trata-se da possibilidade de a arte barroca, a partir de sua dialética interna, da qual a sublimação é parte constituinte, ensinar a toda a posteridade – inclusive aquela que nos

38. Op. cit., p. 19.

39. Walter Benjamin, “Der Ursprung des deutschen Trauerspiels”, op.cit., p 235.

sucedera – como se atinge a reconciliação própria do divino apenas e exclusivamente a partir do momento estético autêntico. É uma re colocação do conhecido *locus* adorniano sobre a relação entre arte e utopia<sup>40</sup> voltado para a dialética da *decorazione assoluta*, derivada do barroco. Embora não haja espaço aqui para menção a todas as implicações contidas nessa frutífera intuição de Adorno, fica indicado o enorme poder de gestação do futuro que ele enxergou no barroco.

40. Dentre as inúmeras passagens que tratam dessa relação entre arte e utopia, transcrevo essa da *Teoria estética*: “Central dentre as antinomias atuais é o fato de que arte deve e quer ser utopia e, tanto mais decididamente quanto o estado de coisas real, dominado pelas funções obstrui a utopia” *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 55. Cf. pp. 196, 200, 203, 239, etc.

