

São Paulo, 18 de junho de 2020

Bom dia a todos,

Aproveito o fim de nosso percurso para apresentar-lhes a fundamentação teórica que nos guiou: quais foram os caminhos trilhamos juntos e por que.

No início do curso, comentamos uma fala do Prof. Dr. João Adolfo Hansen (FFLCH-USP), eminente estudioso das letras coloniais luso-brasileiras. Com grande competência, Hansen, em sua trajetória acadêmica, discordou de estudos caudatários do nacionalismo do séc. XIX e XX (em especial, Mário de Andrade) para propor, com grande coragem, uma visão diversa daquela então predominante sobre as letras coloniais. Este posicionamento custou-lhe muitos inimigos, mas também muitos partidários.

O texto que lhes apresento a seguir é da autoria de João Adolfo Hansen, com algumas intervenções e alterações minhas. Trata-se do prefácio ao livro de Guiomar de Grammont, sobre o escultor Aleijadinho. O livro gerou polêmica junto a historiadores da arte e a colecionadores de arte colonial. No prefácio, Hansen (assim como Grammont, ao longo do texto) discute conceitos como “estilo barroco”, “artista”, “autoria”, “originalidade”, “identidade nacional” etc.

Após ler o texto de Hansen, entreguem-me uma reflexão sobre ele, ligando-o ao conteúdo do curso. Reflitam sobre os seguintes aspectos:

1. Porque evitei utilizar categorias como “barroco”, “pré-clássico”, “clássico”, “romântico” etc. para definir as particularidades de escrita das obras abordadas durante o curso? Quais foram as alternativas que propus?
2. Qual foi o sentido que dei ao termo “estilo” - um termo central que permeou todo o curso, quase sempre presente já nos títulos das aulas?
3. Porque evitei uma abordagem histórica de cunho social, e como essa se liga à ideia de que as práticas coloniais seriam embriões da “identidade nacional”?

Vocês podem, claro, discordar do meu posicionamento, contanto que me apresentem uma argumentação convincente. Ao explicitar os pontos que fundamentam a minha visão da história, não tenho pretensão de uma Verdade hegemônica. Gostaria, na realidade, de ouvi-los (ou melhor, de lê-los). Se preferirem, podem se estender sobre apenas um dos pontos ou pensar em outros ainda. Por favor não ultrapassem duas páginas, para que eu possa ler com atenção.

Finalmente, gostaria que vocês me enviassem uma avaliação da forma como este curso foi ministrado: o que certo e o que pode ser melhorado ou não funcionou. Diante da perspectiva de continuarmos online, o feedback de vocês será muito importante para refinarmos ao máximo os processos de ensino e aprendizagem.

Agradeço a todos pela parceria deste semestre. Nos momentos de exaustão, pude-me fortalecer com emails que vocês me enviaram, e, no fim, isto é o que importa: que nos mantenhamos firmes para realizar junto essa Travessia. Que todos possamos descansar e nos energizar para o próximo semestre.

Abraços,

Mônica

HANSEN, João Adolfo. Prefácio a “Aleijadinho e o Aeroplano”, de Guiomar de Grammont (RJ: Civilização Brasileira, 2008)

### Estilo barroco

O **estilo** [de Aleijadinho ou de compositores como Lobo de Mesquita] não é dedutível a partir de noções ideais aplicadas como estilos de época nas histórias da arte que seguem o evolucionismo do século XIX: no século XVIII, não existem “O barroco” [“**o estilo barroco**”], “A arte barroca” e nem mesmo “A arte” – essências [=conceitos] inventadas a partir do Iluminismo [movimento filosófico do fim do séc. XVIII] como classificações que subordinam as múltiplas durações de tempo e diferentes práticas artísticas a unidades evolutivas como “classicismo” e “barroco” [no caso de “barroco”, por exemplo, colocar as práticas musicais católicas ou luteranas do século XVIII no mesmo saco, apesar das grandes diferenças]. Integrado ao “corpo místico” da igreja Católica e do Império Português, o **estilo de Aleijadinho** [ou de Lobo de Mesquita] não é “Iluminista”, nem “clássico”, nem “barroco”, mas patético [= que visa comover fortemente o ouvinte], feito como emulação [= imitação de aspectos selecionados] de autoridades artísticas que chegavam a Minas por meio de gravuras [ou de partituras] e de escultores [compositores] cultos [como, por exemplo, aqueles que estudaram em Portugal].

[Na obra de H. Wölfflin, que estabelece em 1888 o “barroco” na história da arte], a categoria “**barroco**” foi utilizada como classificação totalizadora que unifica diferentes políticas, economias, culturas e, finalmente, sociedades europeias inteiras dos séculos XVII e XVIII (entre elas, as ibéricas contra-reformistas e suas colônias americanas), na forma de essências: “o Homem barroco”. “a Cultura barroca”, a “Sociedade barroca”. Nesta acepção, o termo “barroco” significa a **unidade de um estilo de época** situado entre outras unidades estilísticas também evolutivas: “classicismo” e “maneirismo” [na música, “renascimento”] no século XVII, e “neoclassicismo” [na música, “classicismo”] no séc. XVIII.

Como diversas durações históricas (os séculos XVII e XVIII)- coexistem no tempo unificado pelo termo “barroco”, a forma de muitas obras não pode evidentemente corresponder à unidade estilística pressuposta nos usos do termo. O que produz questões pseudocríticas, como. a saber, se determinados autores, monumentos, edificações, esculturas, telas, livros, músicas e poemas foram realmente “barrocos”. As categorias formais universalizadas como específicas das artes “barrocas” dos séculos XVII e XVIII são generalidades aplicáveis a qualquer outra arte de qualquer outro tempo: *informalidade, irracionalismo, contraste, desproporção, deformação, excesso, exuberância, dinamismo, incongruência, gosto pelas oposições, angústia* etc... Estas categorias certamente não dão conta da especificidade histórica da estrutura, da função, da comunicação e do valor dos objetos a que são aplicadas.

### Artista - originalidade

No séc. XVIII não existe a figura do “**artista**” como **gênio autônomo**, produtor de rupturas estéticas, **autênticas** e **originais**, orientadas politicamente como crítica da ordem social existente. Existe, muito mais modestamente, o **artífice** ou o artesão, perito nas diversas artes de fazer. As artes então figuram para seus públicos a projeção da vida eterna nas matérias do tempo, por isso suas formas apresentam incessantemente os mesmos lugares-comuns [= clichês] antigos extraídos da memória coletiva e anônima, que evidenciam para seus públicos os vestígios, as sombras e os rastros da luz da Graça. A **originalidade** implica, por definição, a superação negativa dos modos de fazer arte do

presente, como ruptura que os torna obsoletos. Mas não há nenhuma originalidade, no sentido iluminista do termo, nas artes luso-brasileiras do século XVIII.

Os artistas [coloniais] inventam obras que, sendo **imitações** de outras, consistem em variação engenhosa delas. A nova obra imita elementos particulares que constituem a qualidade principal dos **modelos autorizados**; quando o artífice faz a imitação, escolhe criteriosamente tópicos [=clichês] já conhecidas, para fazer uma nova combinatória delas e de seus elementos. Se, com a variação, a invenção da nova obra supera a engenhosidade e a perícia técnica das anteriores, é definida e integrada como mais uma **autoridade** no gênero. Não há ruptura, mas acréscimos a um costume de longuíssima duração, que extrapola os limites cronológicos da etiqueta “barroco”.

As representações que compartilham da visão romântica desconsideram os preceitos doutrinários e técnicos que regulavam a invenção artística no século XVIII. Elas modelam e orientam o sentido dos seus enunciados por uma perspectiva particular: a do “herói cultural barroco”, inventado como tipo que antecipa a “identidade cultural brasileira” dos séculos XIX, XX e XXI.

## Nacionalismo

Os usos do passado colonial por historiadores do séc. XIX foram conservadores, afirmando a unidade, a originalidade e a autenticidade tropicais da elite branca, latifundiária e católica. No início do séc. XX, o mesmo passado colonial serviu ao ufanismo nacionalista e positivista do Estado republicano e também ao patriotismo e civismo dos estados de exceção (Estado Novo e ditadura militar de 1964).

Apesar das diferenças, ambos modelos pressupõem, igualmente, que a “**identidade cultural brasileira**” já se encarna antes mesmo de o conceito ser cunhado [!], como *pernambucanidade*, nos heróis brasileiros, índios, negros e brancos, que venceram os holandeses em Guararapes, em 1654; ou como *baianidade*, no poeta Gregório de Matos e Guerra que, no final do século XVII, cantou em sua lira maldizente vícios e torpezas da Bahia; ou como *paulistanidade*, nos bandeirantes que, com doçura cristã, fizeram contato com populações indígenas, ampliando o território da nacionalidade; ou como *mineiridade*, no republicano Tiradentes, no romântico Tomás Antônio Gonzaga. E no Aleijadinho. [E nos compositores mineiros].

No caso da historiografia romântica da literatura e das artes, a **intenção nacionalista** faz os intérpretes buscarem, nas obras coloniais, exemplos de um ideal pré-concebido que transforma autores coloniais em **protonacionalistas**, como ocorre na folclorização da poesia chamada Gregório de Matos e na mulatice de Aleijadinho. Porém, como essas mesmas obras coloniais celebram explicitamente os valores aristocráticos e contra-reformistas da hierarquia do Antigo Estado português, costuma-se defini-las, romanticamente, por meio da noção de “**artificialismo**”. No caso da noção de “artificialismo”, a colônia é caracterizada como um lugar vazio e homogêneo que importa e imita mecanicamente as representações metropolitanas. Essas representações [pinturas, esculturas, músicas] são, por isso, entendidas como exteriores à verdadeira “**realidade brasileira**” que se pressupõe já existir no local como “**nacional**”, apesar de o lugar efetivamente ser uma colônia dominada pelo exclusivismo metropolitano. A **especificidade histórica das práticas locais não é considerada**, enfim, porque estas práticas são apropriadas ou usadas como exemplos das etapas necessárias para o estágio superior [constituindo, portanto, o estágio embrionário da constituição da “identidade nacional”].