

REVISTA BARROCO: O LUGAR DE UMA ARTE (a catedral entre os unicórnios e elefantes rosa)

Evandro de Sousa¹

“O movimento é a base de todo o devir”.
Paul Klee, *Confissão Criadora*.

A revista Barroco, fundada em 1969 pelo poeta e ensaísta mineiro Affonso Ávila, nasce com a intenção de cumprir o valor de uma “ciência” que abarcasse o fenômeno/arte Barroca: a *barrocoologia*². Ao propor isto na apresentação da primeira edição da revista, Ávila ainda enuncia que a revista não se quer meramente documental e erudita, mas quer se situar em uma “atualidade crítica”³, não cerceando a matéria barroca a um período exclusivo, mas impor uma leitura em um outro contexto: o mineiro. Impõe assim um olhar do barroco enquanto fenômeno universal, para assim compreendê-lo em seu contexto brasileiro, em suas matrizes e desdobramentos.

Se Deleuze, n’A *Dobra*, ao ler o barroco como função operatória (a potência da dobra), fala do estranhamento de negar existência ao barroco (“[...]como se nega a dos unicórnios e elefantes rosa [...]”⁴) afirmando sua condição de existência no manejo do conceito, o conceito proposto como saída para a revista não é diretamente o barroco deleuziano, não responde ao

¹ Bacharelando da oitava fase do curso de Letras – Língua e Literaturas Portuguesas, da Universidade Federal de Santa Catarina.

² **BARROCO**. nº1, Belo Horizonte, 1969, p. 6- 7.

³ Há que se pensar que a atualidade crítica dos periódicos responde imediatamente as revistas de esquerda dos anos 60-70 entre elas, por exemplo, a *Civilização Brasileira* (1965). Revistas cujo propósito é *evidentemente* de uma política cultural, que no caso da *Barroco* não é tão claro assim. No caso, pode-se pensar que a ausência do marxismo ou de uma política mais explícita seja devido ao fato de estarmos em pleno regime militar. Assim, sendo a questão que persiste é a insistência em um modelo pedagógico-propedêutico de abordagem monumentalista que perfaz 36 anos sem grandes mudanças teóricas. O olhar sobre o barroco, sobre Minas Gerais, sobre o Colonial e os fundamentos do Nacional se mantém, como se o objeto em questão fosse uma estrutura extática sobre a qual já se procedeu a dissecação (este cadáver sobre o qual o Dr. Tulpe, de Rembrandt, se debruça é um cadáver já enquadrado nas taxionomias que sua “imobilidade” engendrou). Assim, pressupondo-se que neste jogo o conceito aponte os monumentos históricos, o movimento político da revista é a saída em defesa destas raízes. Retornando a alegoria deste cadáver seria possível enfatizar, com a *Barroco*, a necessidade de levar estas múmias ao museu. É preciso salvar Aleijadinho e as Igrejas de Sabará, uma vez que a “profanação” destes monumentos seria a conseqüente perda do ponto nodal em que se reconheceria a origem do Nacional.

⁴ DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papiрус Editora, 1991, p. 64.

historicismo de Maravall, mas uma proposta enviesada da noção de estilo de Wölfflin, que passa a ser descolada do seu lugar de origem (barroco italiano), para funcionar em um processo de reconhecimento (quase *à la D’Ors*) no Barroco Mineiro.

Ávila atravessa a questão essencialmente da força plástica, e à maneira de Diderot e D’Alembert, irá propor sua enciclopédia ⁵, dentro de um olhar essencialmente descritivo-positivista, propondo não diretamente um museu (como lugar *sacro* da arte), mas a própria catedral é o museu, a arte barroca se prenuncia diretamente “sagrada”. Isto pode ser pensado dado à política de preservação e de catálogo que é empreendida como a “grande cruzada” pela revista, principalmente em Minas Gerais ⁶.

Ao eleger, também, Affonso Ávila⁷ entre os intelectuais mais citados, ao lado do olhar estrangeiro sobre a terra (Germain Bazin), a proposta institucionalizadora do SPHAN (Rodrigo Melo Franco de Andrade), o empreendimento modernista e a Casa de Cultura (Mário de Andrade), os fundamentos artísticos/arquitetônicos (Lúcio Costa); a revista parece responder a fundação de uma instituição de culto, memória e proteção, dentro de uma busca neurótica (“isto é barroco? e mineiro?”) que compõe uma proposta de raiz do nacional.

Dentro da proposta direta, de como a revista acontece, em seu círculo de colaboradores, novamente Affonso Ávila aparece em primeiro lugar⁸, sendo seguido pelo bibliógrafo carioca Hélio Gravatá, Augusto Carlos da Silva Telles, arquiteto, então diretor de conservação e restauração do IPHAN (1957/1988), arqueóloga e historiadora de arte Myriam Ribeiro, o musicólogo alemão

⁵ Vale salientar que aos completar 26 anos da revista (1997), Affonso Ávila reuniu trinta ensaios publicados na revista e os organizou sob a forma de um livro (*Barroco: Teoria e Análise*), que se quer percurso básico para o barroco no país, salientando um pouco a proposta da revista. Há que se evidenciar o plano material da revista: o seu “peso” efetivo. A revista que inicia timidamente em 69 explorando um campo de uma estética tomada enquanto Movimento, portanto, fenômeno/documento, nos seus últimos números torna-se gigante: passa de 200 páginas para aproximadamente 500 ou 600, abundando em fotografias e ilustrações.

⁶ Isto aparece situado na estatística de palavras-chave gerada pelas indexações de 16 edições, das 19 da revista, em que há a entrada de barroco 134 vezes (19,88%); Minas Gerais, 58 (8,61%); Arquitetura, 50 (7,42%).

⁷ 29 ocorrências (1,97%), sendo descartado o campo “em branco”.

⁸ Embora seja necessário salientar que na realidade o primeiro lugar não é assinado, é da própria revista, com 69 ocorrências (35,38%), mas responde mais imediatamente as edições 16 e 18, cujo vínculo institucional é muito evidente: as revistas são resultados das pesquisas do Instituto Flavio Gutierrez (ed. 18) e do projeto Circuito Mineiro, da Fundação João Pinheiro (ed. 16).

Francisco Curt Lange, além de aparecer nomes como Silviano Santiago⁹, Haroldo de Campos¹⁰ etc.

Assim como o maior número de ensaios responde ao tema arquitetura (16; 24.47%)¹¹, o que novamente nos traz à questão plástica¹². Quanto à literatura, há a presença de 14 ensaios (7,45%) especificadamente sobre ela (em sua maioria evidenciando Gregório de Matos¹³). Quanto ao atravessamento com a literatura, despontam ainda autores, ainda que não como presença marcada “efetivamente”, mas atravessada, como Alphonsus de Guimarães, Pe. Vieira, Pe. Anchieta, Calderón de la Barca e Miguel de Cervantes.

A arte aqui, aparece associada à tradição: Ávila é o arconte de um arquivo dedicado as (suas) próximas gerações, dado que pode aparecer expresso na alegoria da direção da revista passar (na edição 18 e 19 – a última publicada) para as mãos de sua filha, a historiadora de arte, Cristina Ávila. Se assim como arconte do barroco mineiro Ávila quer propor a própria diretriz de leitura (re)afirmando em Minas o seio da nacionalidade: “para nós, brasileiros, falar do barroco é falar de nossa própria origem cultural, de nossa própria formação histórica, das raízes de nossa maneira própria e íntima de ver, de sentir, de exprimir uma peculiar experiência do real que a arte só faz transfundir e sublimar”¹⁴. Não nego a questão destas raízes, mas sua apropriação se é o tônus barroco que está na origem da identidade nacional (o que vai de conformidade com a formação dos Estados Nacionais durante o período), é a sua apropriação enquanto estilo, enquanto traço pessoal, atravessando o que ele chama de civilização ouro, que ao ser ficcionalizada a

⁹ Silviano contribui na ed. 2 e 3, com ensaios sobre a poética de Giambattista Marino e sobre “as palavras de Deus”, cruzando o código religioso em Alencar e Pe. Antônio Vieira.

¹⁰ Barroco Deleuziano, ed. 18 (2000).

¹¹ Neste caso é interessante salientar que a maior ocorrência se dá na entrada “ensaios” (51; 27,13%), caracterizando ensaios híbridos, cuja classificação e delimitação é complexa, por se centrarem, por exemplo, na conexão de duas artes como arquitetura e literatura, tecendo comparações entre elementos delas. Há que se evidenciar também que os ensaios que caracterizavam manipulação de novos arquivos (presença muito forte na revista) também foram classificados aqui.

¹² Há que lembrar que não há caracterização para ensaios de artes plásticas, escultura, tendendo as generalizações: arquitetura, filosofia, literatura, sociologia, cultura etc.

¹³ Na notação geral, não contando os “em branco”, aparece como quinto autor mais citado (ocupando a posição com Lúcio Costa e Raimundo Trindade).

¹⁴ ÁVILA, Affonso. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro Glossário de arquitetura e ornamentação**. São Paulo: Fundação João Pinheiro / Fundação Roberto Marinho / Companhia Editora Nacional, 1980, p. 6.

posteriori que vai “inventar” a *imago* brasileira, também no traço de uma *hybris* racial na figura do “mulato genial” Aleijadinho, que seria o primeiro a deglutir uma arte estrangeira e a implantando segundo um novo modelo adequado ao seu local.

Ao assumir o potencial plástico¹⁵ presente na revista, na idéia de um refinamento das estruturas e dos traços, também tomando como principio o que postula Ávila, a liberação de uma sensibilidade para uma usura imediata, o barroco se assume como uma escritura política, no seu ponto mais material: as igrejas, em seu próprio esplendor, como o objeto cujo “valeur-travail remplace un peu la valeur-génie”¹⁶, impondo uma mitologia/iconografia do nacional que quer ocupar o espaço de um valor estético, de uma produção, que não questiona o procedimento, mas apenas o registra.

Se o importante ao defrontar a arte colonial é descobrir os sujeitos que foram compondo o enredamento estético, que se quer ao mesmo tempo tema e abordagem, para onde confluem arte e trabalho, culminando no que segundo Boschi é o consenso da crítica do barroco ao encarnar, como fenômeno estético, a primeira cristalização do elemento nacional¹⁷, isto parece mobilizar na construção destas identidades esparsas¹⁸, procuradas nos centros urbanos coloniais mineiros, que acabam por constituir uma classe intermediária que caracteriza pelo registro de sua força de trabalho “dedicada” as condições da urbanização, traços que serão resgatados no empreendimento modernizador nacional.

O valor da revista cai sob o pictórico, ainda que em seus primeiros números o tratamento visual e projeto gráfico da revista não favoreçam o

¹⁵ As imagens são incluídas na revista como mera ilustração, não se propondo a captar uma potência, como força de reflexão que incite uma “potência para agir”, para inferir, mas consistindo meramente em jogos de referente, registros e documentos de lugares. A ilustração parece apontar a absorção pelo arquivo (da *Barroco* e, por extensão, do Estado), denotando o (des)cuidado para com esses itens culturais.

¹⁶ BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Éditions du Seuil, 1953, p. 91.

¹⁷ BOSCHI, Caio C. **O barroco mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.7.

¹⁸ Estas identidades parecem remeter ao regime social durante o período colonial: senhor x escravo x homem livre, centrando-se sobre este ultimo, como elemento de raça nacional (o híbrido mulato enquanto caracterizador do *ethos* nacional). O homem dos trabalhos manuais, o mulato, que incorpora a mão de obra das cidades, dado que o português na colônia também não havia superado sua aversão pelos trabalhos manuais, ou para dizer como Boschi: “É pela via do exercício de atividades manuais e artísticas que o mulato se imporá no quadro social de então” (Id. p. 13).

material exposto¹⁹, ressaltando o potencial destas imagens sacras *em si e per si*, dando demandas as duas vertentes, legibilidade estética e legitimidade histórica, que Irlemar Chiampi²⁰ identifica neste processo. A revista Barroco se insere na segunda vertente, cujo *boom* nos anos 60, faz com que a crítica se volte ao barroco para nele explicar ou cristalizar elementos do tipo nacional, ainda que tenha como pressuposto a leitura/depreensão dos caracteres de um estilo.

Affonso Ávila, na apresentação de *Barroco – Teoria e Análise*²¹, (re) afirma que o barroco é a origem de um vetor intelectual recente²², enquanto fator cultural que se propõe enquanto nossa “idade inaugural”, nossa origem²³, e embora teça críticas a institucionalização do órgão do patrimônio artístico e cultural e ao empreendimento ufanista, dado que a revista Barroco não se inseriria neste âmbito, já que seu objetivo, “nada pretensioso”, é o de “[...] sumariar e difundir o estudo da herança barroco-rococó num periódico de alto padrão e publicações avulsas de igual teor, aprofundando a investigação arquivística e fomentando o levantamento de campo”.

¹⁹ Que nos seus últimos números (edições 18 e 19) assume grande potencial, a revista também se tornando força plástica (com ênfase mais decorativa do que documental), com inúmeras fotografias agora coloridas, trazendo inúmeros rococós, iluminuras, gravuras e reproduções de toda a sorte.

²⁰ CHIAMPPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.04.

²¹ ÁVILA, Affonso. **Barroco – Teoria e Análise**. Belo Horizonte: Perspectiva / Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 9-13.

²² Para caracterizar este vetor intelectual recente, Ávila vai dando direções e citando, ainda na apresentação, os intelectuais cujo percurso interessa ao seu empreendimento, assim volta-se para Rodrigo Mello Franco de Andrade (que teria trabalhado com certa “lucidez”, ainda que padece das limitações setorialistas do Estado), Lourival Gomes, Sylvio de Vasconcellos e Hannah Levy, intelectuais nos quais Ávila identifica a falta dada para com a arte “na busca do ovo de Colombo ou da maçã de Newton”, traço desta busca do caractere de “Gênio” que ele também vê na “brilhante geração de estudantes brasileiros da primeira metade deste século”. Como belos *insights* sobre a questão colonial, Ávila aponta os estudos de Sérgio Buarque de Holanda sobre Cláudio Manoel da Costa, os estudos/tese de Afrânio Coutinho, Otto Maria Carpeaux, e já na duodécada de 50/60 o poeta Haroldo de Campos e seu irmão Augusto de Campos, Mário Faustino, Benedito Nunes e o empreendimento de uma “barrocolgia setorialista e preconceituosa brasileira” de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado. No caso de uma grande linha de pensamento histórico-ideológica, a revista quer compactuar ainda com Lezama Lima, Alejo Carpentier, Octávio Paz, Severo Sarduy, além daqueles colaboradores que a própria revista ‘acolheu’ como Germain Bazin, Michel Serres, Flávio Gonçalves, Riccardo Averini, Santiago Sebastián, Curt Lange, Maria de Lourdes Belchior Pontes, Graziano Gasparini, Jhon Bury, Jorge Alberto Manrique, Cesáreo Bandera, Susana Petters, Vitor Serrão, Marco Díaz, Francisco Stastny, Maurice Pianzola, Damián Bayón e Marco Glants, que representaria esta abertura e este espaço de “internacionalização” da revista.

²³ Origem aqui no sentido genético para Affonso Ávila, distinguindo-se do “vir-a-ser”, o extinguir-se do fenômeno, conceito de origem postulado por Walter Benjamin.

Esta investigação arquivística e levantamento de campo proposto na revista irá obter um tratamento análogo ao dos guias de museus, tomando como exemplo o *Nueva Guia completa del Museo del Prado*²⁴, um compêndio com grande número de ilustrações, muitos levantamentos, mas pouca tenção efetiva e trabalho com estes arquivos. O que parece apontar que a Barroco responde a este lugar de Museu, principalmente, em seu empreendimento de resgate-restauração, nesta fúria de fincar as raízes artísticas do nacional na fulguração cultural colonial.

O que retorna aqui é a questão já levantada por Mário de Andrade, do período que vai aproximadamente de 1750 a 1830, o qual seria, talvez, o de maior mal-estar para a entidade nacional brasileira²⁵. Trata-se do centramento na figura da coletividade colonial (e, por extensão, no resgate desses primeiros “brasileiros”), que, no empreendimento da revista *Barroco*, manifesta-se na busca dos vestígios dessa “originalidade”, através do mapeamento, no eixo das Minas Gerais, do conflito entre a colônia e a metrópole, no qual se lêem os distanciamentos e as diferenciações entre estes dois pólos²⁶.

No caso dessa ausência dos estudos literários, a questão posta por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* não aparece. A revista *Barroco* parece não se importar com o já clássico tripé autor-obra-leitor ou com a falta do terceiro termo antes do século XVIII salientada por Candido. Entretanto, na busca da exemplaridade empreendida pelo periódico, elegem-se como “singulares” gênios nacionais, na produção escrita do período, Gregório de Matos e os padres José de Anchieta e Antônio Vieira. Outrossim, *Barroco* não invalida a idéia de Mário de Andrade de que “só bem mais tarde é que [os

²⁴ Elaborado por Antonio J. Onieva, por volta dos anos 60, o guia do Museu do Prado propõe um passeio pelo acervo de arte, discutindo brevemente as salas e alas, com breves notas sobre os quadros/pintores, centrando-se muito mais no percurso e no valor (histórico, técnico etc) do acervo.

²⁵ ANDRADE, Mário. **O Aleijadinho**. In: _____. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984, p. 11.

²⁶ Aqui os episódios revolucionários lidos *a posteriori* tomam vulto, como a cena dos Emboabas, dos Inconfidentes etc.

mulatos / mestiços / homens livres] darão representações literárias notáveis”²⁷, coisa que nas artes plásticas já estaria acontecendo no período²⁸.

Se evoco a revista como lugar da arte barroca, lugar ainda que como catálogo, como proponho no título e que aparece como jogo de hipertrofia plástica. Ávila parece querer o monumento barroco, mas, sobretudo a construção de um “museu” a céu aberto no circuito mineiro, uma vez que “andar por suas ruas seria a como passear pelas raízes de nossa história”²⁹.

E neste jogo de hipertrofia plástica que percorre a revista, relembro aqui um texto de Antelo (Barroco, verdade e vaidade), em que relembra a questão das séries barrocas (de Deleuze), mas também resgatando em Matias Sires a questão da “vaidade”, o que lembra a própria questão da exuberância e da “opressão imagética” do Barroco. Antelo cita também os escritos de Pe. Vieira de *Uma história do futuro*, dirigido aos portugueses, processo análogo ao de Ávila na revista propondo com o barroco, uma história para o futuro, uma história das raízes, uma história do passado (monumental e assumida pelo Estado), o que talvez seja uma lacuna para o que lê Antelo no barroco, que é o fenômeno do próprio valor da falta (vale lembrar que os enquadramentos de barroco para a revista são amplos desde conceitos de arte a manipulação histórica), Antelo ressalta as questões do deslocamento, da falta em seu lugar, da falta das identidades (ou mesmo da identidade postas nos caracteres do não-idêntico) e que se definiria pela elaboração sutil e não redundante, pleonástica, que tende a “esgotamento imaginário e impossível” do objeto, como é o projeto ufanista de Ávila. O barroco assim, em Antelo, definir-se-ia não ingenuamente entre o lugar da verdade e o lugar do desejo.

²⁷ ANDRADE, Mário. **O Aleijadinho**. In: _____. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984, p. 14.

²⁸ É interessante salientar que por vezes a literatura serve como ponto de partida para a questão plástica. Cito como exemplo o ensaio *Ut Pictura Poiesis: José de Anchieta e as Pinturas da Sacristia de Salvador*, de Luís de Moura Sobral, Barroco, nº18, p. 109-246.

²⁹ Manoel Bandeira. **Guia de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1938.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

ANTELO, Raúl. **Trangressão & Modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

ÁVILA, Affonso. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro Glossário de arquitetura e ornamentação**. São Paulo: Fundação João Pinheiro / Fundação Roberto Marinho / Companhia Editora Nacional, 1980.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ÁVILA, Affonso. **Barroco – Teoria e Análise**. Belo Horizonte: Perspectiva / Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

BARROCO. nº1, Belo Horizonte, 1969.

BARROCO. nº2, Belo Horizonte, 1970.

BARROCO. nº3, Belo Horizonte, 1971.

BARROCO. nº4, Belo Horizonte, 1972.

BARROCO. nº5, Belo Horizonte, 1973.

BARROCO. nº6, Belo Horizonte, 1974.

BARROCO. nº7, Belo Horizonte, 1975.

BARROCO. nº8, Belo Horizonte, 1976.

BARROCO. nº9, Belo Horizonte, 1977.

BARROCO. nº10, Belo Horizonte, 1978.

BARROCO. nº11, Belo Horizonte, 1981.

BARROCO. nº12, Belo Horizonte, 1983.

BARROCO. nº13, Belo Horizonte, 1984.

BARROCO. nº14, Belo Horizonte, 1969.

BARROCO. nº16, Belo Horizonte, 1995.

BARROCO. nº18, Belo Horizonte, 2000.

BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Éditions du Seuil, 1953.

BOSCHI, Caio C. **O barroco mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHIERICHETTI, Sandro. **Florence: Guide Artistique Illustré**. Firenze: Edizioni G. Innocenti & Figli [s/data].

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991, 4.ed.

ONIEVA, Antonio J. **Nueva guía completa del Museo del Prado**. Madrid: Guías del Museo del Prado, 1979, 17.ed.