

UMA INTRODUÇÃO AO BARROCO

HÉLIO J. L. ALVES *

Barroco: estratégia designada para instaurar uma angústia cuja finalidade é a de resignar o Homem à ordem estabelecida?

Barroco: reacção libertária, subversão arlequinada decidida a provocar um ponto de vista outro, o Outro-contraposição ao institucionalizado?

Qual Barroco? De quem?

Estas questões hão-de ir-se levantando à medida da percepção do leitor desta 'introdução'. Mas formulada na base dum relação coerente no tempo, ela não deseja respostas nem escolhas. Ver-se-à que ela se desloca barroquisticamente, fuge, não como escape mas precisamente como uma fuga contrapontística que, possibilitando as harmonias, nem as cinge nem delas depende. 'Uma introdução' é uma fuga (ouça-se Bach) reveladora dum espaço de decisões que não decide por ninguém, quer somente atingir o seu fim, o ponto de partida.

Já a Antiguidade grega e romana roçava um binómio que muita tinta deixou correr nos modernos. Quando Platão observa a separação conceptual entre os nomes e as coisas (*Crátilo*, *República*) e admite, contra a sua socrática vontade política, que a poesia possui elementos desvirtuadores da realidade como o maravilhoso e a metáfora, que o processo imitativo poético passa por cadeias de reinterpretação (*Íon*), ele permite-nos indicar uma Arte cuja natureza escapa, em certos momentos, à Natureza. Aristóteles, que preci-

sou o célebre conceito de poesia como imitação, diz-nos também que a poesia nos diz "o possível" (*Poet.* 145 1a 36-145 1b 11). O processo recreativo/recreativo da mimese aristotélica chegava ao ponto do credível de tal modo que era mais grave um erro da poesia do que um erro em relação à verdade (*Poet.* 60b 13-30). Era pois melhor afirmar que "a corça não tem cornos" do que cometer um erro artístico. Se o poema é imitação mas permite o domínio da verosimilhança poder-se-á concluir que a margem de aproximação entre a arte e a realidade imitada se alarga e a primeira se autonomiza da última. E Aristóteles reitera várias vezes a credibilidade como factor-chave em toda a estrutura poética.

Não foi esta, contudo, a leitura que se fez da *Poética* na altura da sua redescoberta (séc.XV) e depois. De facto, a mimese implicava uma poesia necessariamente referenciada a algo, existente ou verosímil. Isto sugeria uma objectividade razoável a que toda a imaginação artística teria de se subordinar. Uma espécie de razão da credibilidade era necessária para o sucesso do poema (quer como imitação, quer como arte). Os conceitos platónicos de mimese, em conjunto com Aristóteles, não foram em geral interpretados, especialmente a partir dos finais da Idade Média, senão como formas de controlar a ligação entre a literatura (e a arte em geral) e a realidade, para que o ornatus, os tropos, o maravilhoso da epopeia (lembre-se

* Docente na Universidade de Évora

a controvérsia à volta da falta de verosimilhança eventual n'Os Lusíadas por causa do maravilhoso pagão), os requintes do engenho, fossem somente secundários e nunca obstáculos à mimese.

Com o século XVII, o cartesianismo, o neoclassicismo normativizante de Boileau e os esforços no sentido duma poética supostamente obediente aos cânones da Antiguidade, reforçam-se estas leituras ao nível da imposição dum sujeito, exclusivo detentor do conhecimento da realidade. A objectividade, conseguida através da clareza e do rigor, torna-se absoluta e é equacionada com o interpretante da realidade. O subjectivo assume-se como objectivo.

Neste contexto, os artistas e teorizadores que não entendessem a mimese desta forma estariam em posição inerentemente contestatária. Outra imitação era produzida, afastada da retórica dominante e da estética a ela subjacente. Embora seja hoje difícil separar os nossos "preconceitos de época" das obras de outros tempos descodificadas à luz da nossa hermenêutica, que não seria a deles, têm-se aberto perspectivas que reputo não redutoras de momentos da Arte europeia que, a essa luz, são subvenções dos conceitos artísticos pelo menos na aparência dominante. Basta referir uma parte da lírica medieval galaico-portuguesa (D. Dinis, Pero Meogo etc.), os *rhétoriqueurs* do século XV (e também desse século a pintura de Durer e Holbein p.ex.) para não falar de tempos mais recentes. De facto, levanta-se mesmo a questão de se poder apontar o dominante e o dominado ou este por aquele: só no Renascimento inicial e num neo-classicismo bem delimitado histórica e especialmente teremos alguma garantia duma estética universalizada.

Isto mesmo porque o Barroco se quer situar na história literária sobreposto a muito neo-classicismo. E, neste caso, teremos duas mimeses encontrando-se no Tempo, tão radicalmente opostas que do seu estertor final mútuo só poderia sair a destruição da própria mimese com o advento do Romantismo criacionista. Este último foi tão anti-clássico como anti-barroco. Assim se vê que o Barroco *proper*, isto

é um barroco estético, ético e político universalizado, coincide com o barroco histórico do século XVII e primeira metade do XVIII. Se há outros barrocos, eles encontram-se em minoria na sua época e precisam de ser contextualizados.

O barroco pode, pois, definir-se pelo seu anti-classicismo desde que nos coloquemos na intersecção duma linha que provém da mesma mimese clássica que outras mas que se desviou mais do que elas. Este desvio não apontou simplesmente, como querem alguns autores, para o domínio da arte em relação ao engenho (a famosa dicotomia de Horácio). Pelo contrário, o barroco vai reinventar o engenho chamando-o *esprit* francês, *agudeza* espanhola, *wit* inglês, *witz*, discurso engenhoso (não já de *ingenium* mas do *ingegno* italiano) que, continuando a apontar para o talento do poeta, como queria Horácio, coaduna-o com condições técnicas no campo imaginativo. Arte e engenho deixam de existir: há só uma imaginação reguladora por uma técnica da dissimulação, do gracejo subtil, do *mot d'esprit*, um efeito que longe de ser gratuito se encontra no cerne mesmo da mimese barroca.

Mimese barroca? Sim, uma *razão* própria, nada parente do *bon sens* de Boileau ou do *common sense* de Pope, anti-cartesiana, não-objectivista. Mimese porque não a criação a partir do nada mas, e ainda, a invenção retirada da realidade. Só que a realidade se oculta entre parêntesis porque a mimese se afasta dela por via do engenho. Concretiza-se assim a previsão antiga de um alargamento do espaço que mediatiza a arte e a realidade. Uma releitura de Platão e Aristóteles noutro tempo.

Mimese barroca? Não, pois o barroco é desvio, cria o seu modo próprio de discursar, dum engenho que remete constantemente para o mesmo engenho. Não-relacionável com outros modos (platonico/neoplatónico, retórico etc.) o barroco será a própria alteridade, e portanto não se deve entroncar naquilo do qual se afasta: a poesia, a arte como imitação.

Algueres entre as duas respostas se percebe que aqui a mimese é, também ela,

um desvio, uma deslocação que se perspectiva doutra forma já não dualística (como a via mesmo Platão, apesar das subdivisões que impôs à passagem da realidade à arte) mas totalizante na sua multiplicidade: a arte imitando-se a si própria. O poema distancia-se da realidade porque esta não é mais do que um falso pressuposto. A arte é a realidade, artificial e natural.

Na procura duma estética, duma política, haverá quem diga uma 'política estética', do barroco, observa-se que, dentro da diacronia privilegiada do século XVII e mesmo depois, é a Itália (Tesauro e Marino), Espanha (Gracián e Góngora) e em Portugal que ele mais dominou, sem esquecer a presença mesmo assim sólida do barroco literário em França (v. obras de Jean Rousset sobre a poesia barroca francesa), na Alemanha e em Inglaterra (os estranhos Euphues de Lily e aqueles a quem T.S. Eliot chamou "poetas metafísicos"). Portugal, o país do barroco por excelência, como quer Eugénio d'Ors, tem os seus poetas e teorizadores quase completamente por publicar e estudar...

Na procura dum espaço propriamente artístico encontraríamos 'métodos' vários de aprofundamento da mimese, enganando-a para perfurar o maior espaço possível de percepção. A 'razão' barroca deseja provocar uma cada vez maior profundidade de percepção (visão, discurso), desvendando os interespaços, as dobras do seu acto mimético.

Referirei três desses métodos, um deles de dupla vertente, que não foram criados pelo Barroco mas conseguem nele um matiz especial que deixou a sua marca em bastante produção artística posterior.

Tornou-se claro, pelos parágrafos anteriores, que a arte, pela própria natureza da sua existência representacional, é *ilusão* na sua essência, funcionando a sua artisticidade sempre como um "arranjo" sobre a imitação da realidade. A *ilusão* barroca, contudo, desdobra-se da mimese e aparece-lhe sobreposta. É uma *ilusão* da *ilusão*. O poema indicia somente o representado, entrevisto pelo meio dum conjunto ilusionista tantas vezes apelidado de 'la-

birinto'. É um multiplicar de caminhos, um complicar o dizível, explicável através de desdobramentos (Deleuze-Leibniz reescrito) que permitam o reconhecimento (v. a tragédia grega) da *ilusão*. Mas este raciocínio levará a conclusões precipitadas: o barroco não quer nem iludir nem desfazer a *ilusão*, quer simplesmente sê-la em jogo constante com a realidade e o imaginário. A busca da total explicação (em latim = = desdobramento) será a-barroca, e dentro do mundo barroco, a-real. Lembremos que a realidade, para o barroco, está sempre entre parêntesis.

O modo de comunicação barroco vai então funcionar à base da *alegoria* e da *anamorfose*, uma e outra semelhantes na essência. Esta *alegoria* não é já, no entanto, aquela que serve a escatologia dum neoplatonismo (Martianus Capella, 'As Bodas da Filologia e de Mercúrio') assente na verdade harmónica, na beleza das ideias, num olhar-para-cima, para a cadeia do Ser. É, pelo contrário, uma *alegoria* do oblíquo, entendida como *anamorfose*, virtualmente vazia de ontologia. A *anamorfose*, que é primordialmente um enigma da óptica (deformação duma imagem em que uma perspectiva de ampliação é diferente de outra), torna-se enigma retórico - através da *alegoria* barroca - e estético. Antes do seiscentismo barroco já se lhe refere Holbein na pintura com a célebre *anamorfose* de 'Os Embaixadores' (infelizmente impossível de entender estampada no papel) e Shakespeare cita-a e é citado por Natália Correia que inclui a *anamorfose* no labor do surrealismo, ponte de ligação entre os séculos - veja-se 'O Surrealismo na Poesia Portuguesa' da poetisa e a antologia muito pessoal de um poeta contemporâneo como Herberto Helder que significativamente inclui essa passagem do texto de Natália ('Edoi Lélia Doura', 1985). Com a *anamorfose* força-se a deslocação do ponto de vista para tornar o aberrante harmónico. Embora conhecida e utilizada anteriormente, é com o barroco que se inventa uma *estética* *anamorfótica*, simultaneamente *ilusionista* e *condicionante* da apreensão do objecto estético por um ponto de vista. A *insistência* no ponto de vista destina-se a

realçar o aspecto profundamente visual que permeia o conhecimento das formas no barroco. O texto alegórico barroco aproxima, quase sempre, a geometrização pura do 'voyeurismo', ao ponto da identificação duma pelo outro. A visualização é, por um lado, condição dum sentido (a sensualidade barroca) mas, por outro, como alegoria que é, tem de ser abstraída desta condição.

Neste jogo de implicações, de construções e desconstrução dos labirintos da ilusão, imiscui-se uma escrita original e os sobrescritos (a imagem epistolar não é gratuita - as dobras da carta e as do papel envolvente atestam-no) e forma-se os palimpsestos. Termo já aplicável pelos antigos escribas, para quem significava um manuscrito raspado e polido onde se voltaria a escrever e que, apesar do polimento, mantinha ainda sinais do texto original, ele tem sido invocado ultimamente também como indicador do pós-modernismo do qual seria signo inequívoco (?). Mas é o barroco das texturas sobrepostas, estratificado e enxertado, do 'trompe l'oeil' "engenhoso", que faz seu o palimpsesto. O barroco lança o palimpsesto divino onde tudo se escreve, se conserva e re-escreve, uma memória total mas carente de totalidade (sobram-lhe fragmentos, caracteres dissipando-se, traços), permeada de vincos, degradando-se e simultaneamente revigorando-se como dois espelhos num face-a-face anamorfótico.

Como a ilusão e a alegoria/anamorfose, palimpsesto é elevado ao nível duma filosofia, duma lógica (as estruturas... dissipativas), duma estética e ciência (uma física, uma geometria, uma astronomia, uma topologia) barrocas. O conceito mesmo de barroco (o conceito de Gracián) recoloca-se em termos de auto-suficiência, um barroco que se cria como Outro. Consequentemente, relacioná-lo com aquilo que se entende como corrente dominante (a teoria poética no seu conjunto evolutivo) será trai-lo.

Teremos uma "alienação" artística derivada da sua loucura (pazzia de Tesau-ro), como tal embarcada numa 'stultifera navis' que, como se fazia antigamente, le-

vava os seus loucos onde houvesse falta deles. Só que a nau da loucura atracou finalmente no século XVII, enchendo as aldeias e deixando, segundo parece, bastantes descendentes. Desde então, o mundo nunca mais foi o mesmo. Afinal, talvez tivesse sido para cair nas boas graças deles que o grande Erasmo, como competente futurologista que acabou por ser, escreveu o Elogio da Loucura...

BIBLIOGRAFIA

BUCI-GLUCKSMANN, Cristine, *La Folie du Voir*, col. Débats, Ed. Galilée, Paris, 1986.

COSTA, Carlos M. Couto Sequeira, *Theatrum Mortis*, col. Plural, Imprensa Nacional, s.d.;

v. artigos do mesmo autor em *Claro Escuro e Colóquio/Artes*.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli: Leibniz et le baroque*, col. Critique, Ed. Minult, Paris, 1988.

D'ORS, Eugenio, *O Barroco*, Ed. Vega, Lisboa.

HATHERLY, Ana, 'As Misteriosas Portas da Ilusão' in *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, catálogo da exposição no Palácio da Ajuda, Lisboa, 1991.

v. artigos da mesma autora in *Claro Escuro* e outras revistas.

PELEGRÍN, Benito, *Éthique et Esthétique du Baroque*, Ed. Actes Sud, s.l., 1985.

SARDUY, Severo, *Barroco*, Ed. Vega, Lisboa.

e:

Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Ed. Presença, 1989.

Claro Escuro, Ed. Quimera, Lisboa, nºs 1-5, revista dedicada ao barroco com artigos importantes de Maria Lucília Pires, Leodegário de Azevedo Filho, Afrânio Coutinho, Claude-Gilbert Dubois e Fernando Guimarães, entre outros.

e ainda (em português):

obras de Victor Tapié, Arnold Hauser (Presença, Lisboa e Cultrix, São Paulo) H. Wolf-
flin, H. Hatzfeld (Martins Fontes; Perspectiva;) H. Focillon, Gillo Dorfles, O. Calabrese (Edições 70).