

Dos dois barrocos - o histórico e a constante.

Patricio Dugnani¹

RESUMO

Quando se analisa o Barroco é necessário estabelecer duas visões distintas. A primeira, é histórica e estética e atrela-o a um estilo artístico dos séculos XVII e XVIII, a um objeto histórico. A segunda visão é mais ampla, compreende um fenômeno de expressão estética, cujas características se reapresentam, por exemplo, na retomada daquele Barroco anterior, mas traduzido no Pós-modernismo. É neste plano, através de uma análise sincrônica, que ele se torna uma tendência atemporal, uma constante, a constante da vertigem. Tendo como base esta hipótese, nesta análise será investigada esta relação, para que se possa compreender como o imaginário Barroco, diferente do que se pensa, permanece como influência direta da expressão no Pós-modernismo.

Palavras-Chave: Barroco, Pós-modernismo, Constante, Estética.

ABSTRACT

When we analyze the Baroque movement it is necessary to establish two distinct points of view. The first one is historical and aesthetical and relates to a 17th and 18th century artistic style and to a historical object. The second point of view is even broader and embraces a phenomenon of aesthetical expression, whose characteristics represent, as an example, the recovering of that Ancient Baroque, yet interpreted by the Postmodernism. It is within this framework, through a synchronic analysis, that it becomes a timeless tendency, a constant, the vertigo constant. Based on this hypothesis, this analysis will investigate this relation in order to understand how the imaginary Baroque, contrary to common belief, remains as a direct influence of the Postmodernism expression.

Key words: Baroque, Postmodernism, Constant, Aesthetics.

Introdução

Concorda-se com Hauser quando ele afirma: “o Barroco abraça tantas ramificações de caráter artístico, aparece em tão diversas formas, nos diferentes países e esferas de cultura, que parece duvidoso, à primeira vista, ser possível reduzi-lo a um denominador comum”. (HAUSER, 1982, p. 555) Assim, pode-se considerar o Barroco como a primeira estética “globalizada”, modelo levado a todas as colônias europeias através das grandes navegações. Neste ponto, encontra-se mais uma analogia, uma metáfora quanto à difusão

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica - PUC/SP

de conhecimento entre o período Barroco e o Pós-modernismo: ambos têm uma forte difusão de conhecimento pelo mundo mediante as navegações. Durante o período Barroco, as naus singravam os oceanos e aproximavam culturas. No Pós-modernismo, a navegação virtual, pela rede, via internet, cumpre uma missão similar, embora Lipovetsky veja neste processo um efeito que desorienta a sociedade contemporânea por causa de sua “hipercapitalização”, ‘hipertecnização’, ‘hiperindividualismo’, ‘hiperconsumo’. É nessas condições que a época vê triunfar uma cultura globalizada ou globalista, uma cultura sem fronteiras cujo objetivo não é outro senão uma sociedade universal de consumidores” (LIPOVESTKY, 2011, p. 32).

Neste sentido, concordam Pierre Francastel e Olympio Pinheiro que a arte, e, conseqüentemente, as imagens produzidas pelos artistas do Barroco, ultrapassam o status exclusivo de obra de arte e avançam para a condição de meio de comunicação, de mídia capaz de transportar, de propagar mensagens através das nações, levando a ideologia corrente da época, para os mais distantes recantos da Terra. Como foi visto anteriormente, a arte barroca serviu também como propaganda da própria Igreja Católica:

Maravilhoso meio de propaganda e de expressão, a arte desempenhou a partir do final do século XVI um papel considerável na resistência das multidões cristãs à difusão de uma religião por demais abstrata, ao mesmo tempo que na resistência dos espíritos livres à difusão de uma doutrina demasiado hostil às solicitações da natureza humana. (FRANCASTEL, 1973, p. 421)

Este fenômeno pode ser percebido e analisado. Como exemplo, temos os azulejos do claustro da igreja de São Francisco da Bahia, de onde, a partir de gravuras criadas pelo holandês Otto Van Veen – já influenciadas pela tradição clássica, pelas imagens do maneirismo, pela iconologia de Cesário Ripa, e pela imensa quantidade de imagens que saltavam dos tratados alquímicos e herméticos, acabaram por ser produzidos trinta e sete painéis que ilustram os ideais da Igreja Católica e, principalmente, os da ordem franciscana, para além-mar, fora do território europeu. Isso se daria em regiões em início de colonização. Ou seja, os azulejos, e, conseqüentemente, as imagens que os ilustram, serviram de meio de comunicação, fazendo a mediação e a interface entre a colônia e a metrópole, propagando os ideais da Igreja Católica para os fiéis.

Os gravadores que reproduziam, multiplicavam e difundiam entre artistas as obras dos mestres de então, são considerados pelos críticos modernos como os principais propulsores do amplo e célere alastramento da “maneira” italiana e também a absorção da arte do Norte, principalmente da arte de Dürer, que influenciaria alguns criadores peninsulares de primeiro plano. (MACHADO, 1973, p. 225)

Em meio a essa difusão acelerada, figuravam como principais disseminadores de informações, através das imagens, os profissionais gravadores, cujas técnicas de gravura (xilogravura, gravura em metal, como ponta seca e água-forte, por exemplo) foram potencializadas por meio das novas tecnologias de reprodução que se haviam espalhado pelo território europeu, a partir, principalmente, da invenção da prensa móvel e da tipografia, no século XV, entendendo que o desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade na Europa já tinha uma pesquisa que remontava ao século XII (COSTELLA, 1984, p. 38).

Dessa forma, o período que se seguiu ao desenvolvimento de técnicas de reprodução mais eficientes coincide com o Barroco, onde estas imagens eram trocadas e utilizadas como fonte de inspiração, em uma rede intertextual intensa: “A totalidade da tradição europeia, literária e cultural, teológica e filosófica, científica e mágica, fluía em um incessante volume, ampliado pelas técnicas de impressão que cresciam e se expandiam rapidamente”. (YATES, 1993, p. 279)²

Copiar, citar, criar a partir de outras referências eram atitudes comuns entre os artistas e artesãos da época, e o horror a este processo só se instalaria mais tardiamente na mentalidade humana, quando se decidiu pensar, principalmente, no valor intelectual, um pensamento que levaria ao que chamamos atualmente de direito autoral.

O surgimento da ideia de propriedade intelectual foi uma resposta tanto à emergência de uma sociedade de consumo quanto à difusão da nova tecnologia de impressão [...]. Os humanistas se acusavam uns aos outros de roubo ou plágio, enquanto eles próprios gabavam-se de praticar imitação criativa [...]. Durante o século XVIII, a regulamentação legal fortaleceu a ideia da propriedade literária ou intelectual [...]. (BRIGGS & BURKE, 2006, p. 62)

² “La totalidad de la tradición europea, literaria y cultural, teológica y filosófica, científica y mágica, fluía en un volumen sin cesar acrecentado de los talleres de impresión que crecían y se expandían rápidamente” (YATES, 1993, p. 279). Tradução do pesquisador.

Finalmente, com a consolidação dos processos de reprodução técnica, a partir do desenvolvimento das tecnologias de gravação e de impressão dos meios de comunicação da época, a imagem, como forma de propagar as mensagens e ideologias, pode alcançar e influenciar o pensamento de um maior número de pessoas, e, com isso, influenciar o desenvolvimento expressivo do período. Através da cópia e da citação, ou seja, de processos intertextuais, os gravadores difundiam, além de modelos utilizados pelos artistas e artesãos, a ideologia da época, inclusive religiosas.

As origens e as trajetórias das duas palavras (*publicidade e propaganda*) podem ser bastante esclarecedoras: a palavra *propaganda* é gerúndio do lat. *Propagare* (“multiplicar”, por reprodução ou por geração, “estender, propagar”), e foi introduzida nas línguas modernas pela Igreja Católica, com a bula papal *Congregatio de Propaganda Fide* e com a fundação da Congregação da Propaganda, pelo Papa Clemente VIII, em 1597. (RABAÇA & BARBOSA, 1987, p.481)

Por isso, no caso do período Barroco, umas das grandes beneficiadas por esse processo foi, sem dúvidas, a Igreja Católica, que ampliava seu potencial de influência utilizando-se da propaganda, mesmo não estando fisicamente presente por meio de seus representantes, poderia estar simbolicamente presente na consciência dos fiéis por meio da imagem.

Herança Simbólica e a Estética da Vertigem

Para Calabrese (1988, p. 27), “‘Barroco’ quase se torna numa categoria do espírito, oposta à de clássico”. Partindo deste ponto, quando observamos os painéis de azulejos assentados no claustro da Igreja de São Francisco em Salvador, notamos que seu desenho não se parece com a arte barroca de tradição latina ibérica. Essa observação acabou por incentivar a realização de um estudo sobre estes painéis que resultou no livro *A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca* (2012). Nele, foi possível verificar essa suspeita, confirmando, através, principalmente, da pesquisa de Frei Pedro Sinzig (1933), que os desenhos representados naqueles painéis foram copiados das gravuras do livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos*, editado por um autor anônimo depois de 1648 (cf. SINZIG: 1933, p. 171, FRAGOSO: s/d., p. 04),

o qual fora copiado da obra do artista holandês Otto Van Veen (1556 – 1629), que, por sua vez, buscou seus modelos nas referências imagéticas de sua época, como no livro *Iconologia* (1593) de Cesário Ripa, e nos diversos tratados alquímicos publicados, como a *Atalanta fugiens*, de Michael Maier (1618), o *Viridarium chymicum*, de D. Stolcius van Stolcenberg (1624), a *Hyeroglyphica*, de Horapollo (séc. V), ou o *Mutus Líber*, de Jacobus Sulat (1617).

Para exemplificar esse processo, o leitor pode observar a imagem do painel de azulejos do claustro de São Francisco denominado *MORS ULTIMA LINEA RERUM EST*. Dois elementos se destacam: as três formas icônicas do fundo e o cadáver que está à frente. Estes elementos aparecem tanto nas gravuras apresentadas quanto em outros painéis do próprio claustro. Tais formas, portanto, podem ser consideradas discursos imagéticos recorrentes na expressão visual da época. Os três cones, na tradição hermética, representam os fornos alquímicos, os atanores e suas três queimas. Já o cadáver representa a putrefação, uma das fases do trabalho do iniciado na alquimia. Estas imagens, em tempos diferentes, acabam por se influenciar e compor as mais diversas representações: gravuras de livros, gravuras de tratados e painéis de azulejos. Provavelmente, o gravador holandês Otto Van Veen sofreu diversas influências, até mesmo da alquimia, para compor as representações de suas gravuras, as quais acabariam por figurar em um claustro de uma igreja católica no Brasil. Esta era a rede de referências da criação das imagens na época. Essa verdadeira linguagem visual, ou, ainda, esse léxico visual, compunha um código de representações que eram citadas, e não copiadas, pois a visão da cópia como uma atitude negativa é mais recente. Havia esta rede de referências que serviam de influências naquela época e que ajudavam a compor as imagens dos artistas, principalmente entre os séculos XVI e XVIII.

Ou seja, por uma semiose, por um processo de retomada de signos, de citação da citação, enfim, por uma série de recorrências intertextuais, estas imagens acabaram sendo assentadas no século XVIII e ilustrando uma edificação barroca no Brasil, em Salvador. A análise deste processo, durante a pesquisa, foi denominada de “herança simbólica”³.

Em virtude da escolha do conceito peirceano de símbolo, foi dada preferência à palavra “herança”, em vez de “origem”, para se referir às criações iconográficas que antecederam e influenciaram as representações que são vistas nos painéis do claustro. A

³ Entende-se símbolo, neste momento, de acordo com a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839–1914), como um signo que representa um objeto a partir de uma lei: “Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei” (PEIRCE, 1977, p. 52).

palavra “herança” não apresenta a necessidade de precisar o local exato do nascimento de determinado símbolo, pois, caso tivesse de encontrar a “origem” simbólica das imagens do claustro, não se poderia utilizar o conceito semiótico, pois, para Peirce, a noção de “origem” é vazia: “o objeto original é, em princípio, inalcançável, tanto em termos de referência [...], quanto em termos de significação propriamente dita” (PINTO, 1995, p. 39).

Foi a partir desta reflexão que se iniciou a pesquisa *A Herança Simbólica nos Azulejos do Claustro do Convento de São Francisco da Bahia*, finalizada em 2001 e publicada pela Editora Mackenzie, em 2012. Porém, além desta publicação, essa observação inicial levou a uma segunda: que características estéticas típicas dos séculos XVII e XVIII – principalmente relacionadas às imagens criadas no Maneirismo e no Barroco – voltam a povoar, com grande intensidade, as estratégias de construção do discurso da imagem na contemporaneidade?

Destas características, pode-se destacar o uso constante da citação, o excesso decorativo, o rebuscamento, o grotesco, as construções labirínticas, os espelhamentos, a poética conceitual, dentre outras. Dessa forma, concordando com Severo Sarduy e Omar Calabrese, parece que características estéticas período do Barroco não permaneceram restritas às classificações da história da arte. Elas acabaram por serem resgatadas em outras épocas e, atualmente, na contemporaneidade, tais estratégias retornam para a criação das imagens e para seu discurso. Por isso, nesse trabalho, pretende-se identificar nas características das imagens contemporâneas as influências de uma estética dos séculos XVII e XVIII, observando-se imagens transmitidas pelos meios impressos, pelos meios de comunicação de massa e pelos meios digitais – tais como as imagens publicitárias, os vídeos e os filmes. Essa relação estética entre o passado Barroco e o presente, onde se pode perceber que algumas estratégias acabam por se tornar duradouras, porém, intermitentes, retornam e convergem em direção a um processo principalmente de rebuscamento, de jogos de labirinto e de citações. Por isso, pretende-se entender este processo como outra constante estética.

Mais uma vez, para o fazermos, seguiremos algumas intuições de Sarduy. Este define o “barroco” não só, ou não tanto, como um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época da civilização. (CALABRESE, 1988, p. 27)

Esta outra constante estética que se expressa através dos excessos, das contradições, do rebuscamento, pensamos inicialmente em denominar “constante barroca” – em contraposição ao que se considera a primeira constante estética, a beleza clássica. Esta se caracteriza por uma expressão mais racional, que pretende representar o mundo de maneira ideal, buscando a perfeição através de composições equilibradas, harmônicas e proporcionais (a chamada medida áurea). Esta visão é confirmada por Regina Helena D. R. Ferreira da Silva no texto de apresentação da edição brasileira do livro *Renascença e Barroco*, de Heinrich Wölfflin:

O Renascimento é identificado com o imitativo, com as formas construídas e fechadas, próprios dos países mediterrâneos; o barroco é decorativo, de formas livres, característicos dos países do Norte da Europa. Essas duas categorias não têm necessariamente uma referência temporal, reaparecem ciclicamente ao longo da história da arte. (SILVA, 1989, p.16)

Porém, diante de tais questões, a nomenclatura “constante barroca” foi abandonada nesta pesquisa para que as estratégias estéticas não ficassem restritas a um determinado período histórico, aquele que vai do final do século XVI ao século XVIII, o dito período do Barroco, pois se percebem conflitos entre a razão e a emoção, entre o racional e o irracional, enfim, entre uma tendência clássica e uma tendência não clássica em outros momentos da história da arte. Na Idade Média, pode-se perceber este fenômeno quando o estilo românico, de influência clássica, começa a ser substituído por uma influência estética mais predominante, o estilo gótico, considerado bárbaro pelos seus contemporâneos devido aos excessos estéticos. Pode-se ver ainda esta tendência do excesso de uma constante não clássica no período romântico, no Surrealismo e no Pós-modernismo. Desta forma, a constante estética clássica, dominada por uma influência racionalista, será defrontada, neste trabalho, pela constante não clássica que será denominada, devido a uma afirmação de Affonso Ávila corroborada por Haroldo de Campos (2011, p. 41), de “constante da vertigem”:

Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalinguística, a auto reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código

[...]. O Barroco, poética da “vertigem do lúdico”, da “ludicização absoluta de suas formas”, como tem conceituado **Affonso Ávila**. (CAMPOS, 2011, p. 41).

Neste sentido, percebe-se a proximidade da ideia da constante da vertigem em relação à “poética sincrônica”, tal como formulada por Haroldo de Campos. Ambas apreendem a estética como um jogo de influências não acorrentadas em um tempo determinado exclusivamente, mas disperso por discursos que se entrecruzam. Preferimos o termo “vertigem” porque ele também parece se encaixar no tipo de expressão da imagem comum, tanto para o período Barroco, quanto para a contemporaneidade do Pós-modernismo⁴.

Se estendermos o “sentimento” vertiginoso à perda de equilíbrio espacial, teremos a noção de rompimento do equilíbrio do clássico. De fato, quer-se aqui tomar a vertigem naquilo que ela suscita em relação aos rompimentos com a norma clássica. A “loucura”, o “desvario” assinalam aquele que está em ruptura com a normalidade, conseqüentemente, com as convenções. Deste modo, observa-se a constante da vertigem como a que apresenta características que são capazes de gerar uma materialidade, uma expressão artística vertiginosa, composta por contradições e rompimentos: uma verdadeira estética da vertigem. E, justamente, neste desvario se encontra o ponto para onde convergem as criações do período Barroco e do Pós-modernismo. É no vácuo da razão clássica (e na sua busca pela perfeição e equilíbrio) que se encontra esta constante estética que influencia o Barroco e o Pós-modernismo (e seus excessos e desvarios). Estética composta por uma constante, a qual denominar-se-á, a partir do que foi dito anteriormente, por estética da vertigem.

O Barroco, por outro lado, gera a excitação, a turbulência e a desestabilização das categorias de valores. [...] Com isso, Calabrese diz que a crise, a dúvida, a experimentação são características barrocas, e a certeza é uma característica do clássico. (BENETTI, 2004, p. 82)

Esta estética da vertigem não está apenas na superfície, em sua plasticidade, delimitada pelas categorias de Henrich Wölfflin – o pictórico, a clareza relativa, a

⁴ No *Dicionário Prático Ilustrado* (1968) de José e Edgar Lello, encontramos: “VERTIGEM, s. f. (*lat. vertigine*). Sentimento de falta de equilíbrio no espaço. Tontura de cabeça. Delíquio, vágado, desmaio. *Fig.* Loucura, momentânea: desvario.” (LELLO & LELLO, 1968, p. 1241).

profundidade, a unicidade, a forma aberta – mas, sim, em sua essência. O cerne da questão barroca está em sua poética contraditória (como oposições e antíteses), em sua constituição por meio de insistentes paródias, citações e intertextualidades. Está em seus jogos poéticos (como no uso intenso de alegorias e metáforas), em jogos de linguagem conceituais e plásticas, como algumas categorias que elegemos para esse trabalho, como espelhamentos, movimentos cíclicos (tanto em relação às suas formas curvas, suas volutas, como em relação à construção de seu discurso), em seus jogos de labirintos, suas formas rebuscadas, em seus excessos decorativos, sua monumentalidade e na sua mistura de estilos.

Dos Dois Barrocos

Temos do Barroco duas visões distintas. A primeira é histórica e estética e atrela-o a um estilo artístico dos séculos XVII e XVIII, a um objeto histórico, entendendo-se objeto como um fenômeno no sentido que lhe dá a semiótica peirceana. Uma ilustração deste objeto pode ser Narciso de Michelângelo Caravaggio.

A segunda é mais ampla, compreende um fenômeno de expressão estética consistente na retomada daquele anterior na contemporaneidade, às vezes com menos intensidade, como nos momentos em que estilos mais racionais, como parte da modernidade, tomam conta do pensamento humano: o design moderno herdado da Bauhaus é um exemplo. É neste plano que ele se torna uma tendência atemporal, uma constante, a constante da vertigem.

Neste sentido, pensa-se diferente de Severo Sarduy, que observa o homem do primeiro Barroco como sendo aquele nascido, coincidentemente, sob a marca da estética barroca, cronologicamente entre o final do século XVI até o século XVIII, e o segundo Barroco, instalando-se na contemporaneidade com seu conceito de neobarroco. “O homem do primeiro barroco é a testemunha de um mundo que vacila: o modelo Kepleriano do universo parece desenhar uma cena bizarra, instável, inutilmente descentrada.” (SARDUY, 1987, p.36)⁵

Esta questão, entre outras que serão debatidas a seu tempo, leva esta análise a não se basear no conceito de neobarroco de Sarduy, pois, em diversos pontos, discorda-se da

⁵ “*El hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inutilmente descentrada.*” (SARDUY, 1987, p. 36). Tradução do pesquisador

ideia de que a contemporaneidade seja um novo Barroco, mas que as tendências que aparecem no Barroco histórico e no cronológico são uma constante, denominada, neste debate, como constante da vertigem, e que, assim como o clássico, esta tendência à exuberância, ao lúdico e ao labiríntico, que foram características estéticas influentes, sim, entre os séculos XVI e XVIII, também o foram no medieval gótico, no romantismo, como o são na estética contemporânea, desse modo, não será utilizado o conceito de neobarroco para caracterizar a produção na atualidade. Pretende-se, então, utilizar o conceito de estética contemporânea para a produção artística, expressiva e, por isso, estética, do final do século XX e início do XXI, entendendo-se que esta produção está subscrita no que se convencionou chamar de pós-modernismo. Então, entende-se que há algo em comum entre o pensamento no Pós-modernismo e o pensamento no período que compreende a expressão barroca, que possibilita o surgimento de determinadas tendências estéticas que intensificam o uso de intertextualidades (citação, paródia), os excessos decorativos, os discursos poéticos exacerbados, metafóricos, os enigmas visuais e labirínticos, entre outras características. Tendo em vista estas características, Mário Perniola afirma que “[...] apenas na idade barroca o enigma prático se tornou objeto de uma atenção toda especial, que nele vê o ponto de chegada, a realização, a perfeição de todas as outras manifestações enigmáticas.” (PERNIOLA, 2009, p. 42)

Portanto, nesta análise ao observar os dois barrocos, entenda-se o primeiro como uma visão histórica e cronológica de um período estético, e o segundo, que poderia nem ser chamado de Barroco, entenda-se como uma constante - constante da vertigem - que aparece no início da Idade Moderna, assim como retorna como uma referência estética contemporânea.

O Primeiro Barroco – O Objeto

O Barroco, primeiramente - o objeto - como estilo artístico e histórico “predominante” data da metade do século XVII. Este estilo demonstra pela primeira vez uma multiplicidade das formas, onde fica difícil diferenciá-lo como “naturalista”, ou “anti-naturalista”, “classicista”, ou “anti-classicista”, pois, após o Barroco, “a arte não tem um caráter estilístico uniforme” (HAUSER, 1982, p. 556). Para a visão clássica renascentista,

anterior ao século XVII, o barroco aparecia como um movimento de conteúdos “extravagantes, confusos e bizarros” (HAUSER, 1982, p. 556).

Segundo E. H. Gombrich o termo “Barroco foi um termo empregado pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-las ao ridículo” (GOMBRICH, 1979, p. 302). O Barroco foi combatido pelos simpatizantes do estilo clássico, justamente por desrespeitar as características das composições inspiradas neste modelo, principalmente, renascentista e ousar em suas composições através do uso de diagonais e curvas, dos excessos decorativos, das massas, entre outras “extravagâncias” estéticas para a visão clássica.

O Barroco é considerado a arte da contra reforma, e teria sido discutido as estratégias de uso deste estilo, que iniciava a despontar, no discurso religioso, no Concílio de Trento (1563). O Barroco atinge o gosto popular, diferentemente da transição, anterior, do renascimento para o maneirismo que tinha um envolvimento “aristocrático” (HAUSER, 1982, p. 478), por isso o interesse crescente da Igreja Católica pelo estilo Barroco. Devido ao seu discurso estético arrebatado de sentimentos e corpos retorcidos, seus volumes tortuosos e voluptuosos, o estilo barroco parece atingir a sensibilidade do homem dividido entre matéria e espírito, entre imagem e fé, entre os católicos e os protestantes, entre a reforma e a contra reforma. Neste universo confuso e de sentimentos arrebatados, a Igreja Católica soube utilizar os ideais barrocos como uma propaganda para difusão de sua religiosidade, como nos afirma Pierre Francastel:

Maravilhoso meio de propaganda e de expressão, a arte desempenhou a partir do final do século XVI um papel considerável na resistência das multidões cristãs à difusão de uma religião por demais abstrata, ao mesmo tempo que na resistência dos espíritos livres à difusão de uma doutrina demasiado hostil às solicitações da natureza humana. (FRANCASTEL, 1973, p. 421)

Embora o catolicismo se tenha valido dos excessos do discurso estético barroco, no Concílio de Trento não era essa a disposição da maioria dos padres:

Tudo demonstra que o grande surto da iconografia religiosa nos séculos XVII e XVIII produziu-se sem dúvida de acordo com a Igreja, mas em oposição formal às disposições da maioria dos Padres do Concílio de Trento; que em suma ele foi suportado e não desejado. Uma coisa é certa; em todo caso: não se poderia sem exagero atribuir à influência direta do

Concílio toda a evolução da iconografia e da arte cristã durante as gerações seguintes. (FRANCASTEL, 1973, p. 375)

Dessa forma, parece que o desenvolvimento estético e social não depende unicamente de decisões institucionais, mas que as pressões históricas, as relações sociais, as trocas entre seres humanos, acabam por construir esses novos caminhos que fogem às regras e leis decretadas por instituições.

De qualquer maneira, o primeiro olhar sobre o barroco deve ser guiado por princípios históricos que o dão como um estilo determinado pela história da arte. Este estilo é um movimento que nasce e se desenvolve rapidamente num tempo determinado, e ele é capaz de refletir os pensamentos, os sentimentos, enfim, as paixões que brotam, principalmente, nos séculos XVII e XVIII. A tradução visual deste estilo, aquela capaz de satisfazer os sentimentos de incerteza e contradição dos que habitam o período histórico que se encaixa à estética barroca, materializam-se em sua multiplicidade de referências e de citações, sua utilização exacerbada de formas e gestos, sua preferência pelo enigma e pelas estruturas labirínticas, seus jogos visuais e por todo tipo de expressão que fugisse da racionalização clássica ditada pelo renascimento. Enfim, como pode-se observar na pintura barroca - onde as figuras humanas estão, comumente, vagando entre a escuridão e a luz - assim é o homem barroco, dividido entre as incertezas do período. Assim também é a imagem barroca, que se apresenta na expressão de sua materialidade, através de um intenso conflito interno que transborda nos gestos, nas cores, nos temas e nas composições estéticas.

O Segundo Barroco – O Reflexo – A Constante Estética

A segunda maneira de visualizar o Barroco – agora como o reflexo – dá-se pela tensão entre razão e emoção que povoa a arte de todos os tempos, uma visão cíclica da arte e não apenas cronológica, histórica, no sentido disciplinar de um tempo que sempre se dirige para frente, do passado para o futuro. Heinrich Wölfflin observa que, contrapondo-se a uma tendência clássica, com sua expressão mais rígida, regrada e sintética, surge uma

expressão mais convulsionada, mais decorativa, com seus excessos estilísticos, curvas e movimentos, com sua composição complicada: na visão de Wölfflin, após uma tendência clássica, surge uma espécie de barroco. Isto é possível, pois ele analisa a representação visual do Barroco como formas de observar a arte através de sua expressividade e materialidade: “Wölfflin se aproxima de Riegl na medida em que substitui conceitos absolutos e abstratos da estética por categorias e “formas de ver” a arte mais concretas.” (SILVA, 1989, p.14)

Neste trabalho, concorda-se com Wölfflin, porém denomina-se essa permanência de estilo como sendo a constante estética da vertigem, e não apenas de Barroco, como Wölfflin, ou de Neobarroco como Severo Sarduy ou Omar Calabrese

Para Affonso Ávila a força e o retorno do Barroco está na “prevalência visual”, ou seja, no Barroco dos séculos XVII e XVIII, assim como no século XX, e acrescenta-se, porque não, até o cenário contemporâneo, tem um acentuado fluxo de mensagens visuais, e esta exploração da força visual das mensagens acaba por criar um ambiente propício para a exuberância de estéticas que rompem os padrões clássicos, como o Barroco.

O barroco representou um desses períodos de prevalência do visual, como viria a ocorrer mais tarde com o século vinte, cuja informação ao nível de *mass-media* se efetua preponderantemente no plano ótico, através da televisão, do cinema, da fotografia, do anúncio luminoso, do cartaz. Se o circuito de visualidade de nosso tempo opera uma determinada mensagem, de conteúdo ideológico ou simplesmente promocional, também o Seiscentos e seus desdobramentos possuíam a sua mensagem, a ser levada ao consumidor por outros meios condutores, mas objetivando ao mesmo fim persuasório. (ÁVILA, 1994, p. 186)

Por isso, esta segunda maneira de observar o Barroco demonstra a força da estética do período baseada em sua multiplicidade, na sua desobediência das normas clássicas, características que lhe conferem seu status de permanência e que possibilita observarmos suas expressões para além dos séculos XVI, XVII e XVIII, mas como uma constante que está sempre prestes a emergir do oculto e vasto oceano do pensamento, como uma expressão da indignação da compreensão da condição humana, como um ser entregue às suas contradições e incertezas. Neste sentido, acredita-se que não exista um Barroco, mas uma constante - a constante da vertigem, a estética da vertigem - que se pôde sentir, tanto

no gótico da Idade Média, no Barroco da Idade Moderna, como na atualidade, no denominado Pós-modernismo da Idade Contemporânea.

Referências Bibliográficas

- ÁVILA, A. *O Lúdico e as Projeções do mundo Barroco I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *O Lúdico e as Projeções do mundo Barroco II*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BENETTI, M. *Estética Neobarroca*. Canoas: Ulbra, 2004.
- BRIGGS, A. & BURKE, P. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CAMPOS, H. *O Sequestro do Barroco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COSTELLA, A. *Comunicação – Do Grito ao Satélite*. São Paulo: Mantiqueira, 1984.
- DUGNANI, O. *A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca: Os Painéis do Claustro da Igreja de São Francisco da Bahia*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2012.
- FRAGOSO, H. *Claustro de São Francisco*. Salvador: Epssal, S/D.
- FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HOCKE, G. R. *Maneirismo – O Mundo como Labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LELLO J. e LELLO, E. *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto: Lello & Irmão, 1968.
- LIPOVETSKY, G. *A Cultura-Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MACHADO, L. G. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MOTTA, L. T. *Montaigne. In Catedral em Obras*. Iluminuras: São Paulo, 1996.
- MONTAIGNE, M. *Os Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PANOFSKY, E. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editora Estampa, 1995.
- _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERNIOLA, M. *Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte*. Chapecó: Argos, 2009.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PINTO, J. *1, 2, 3, da Semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

- RABAÇA, C. A. & BARBOSA, S. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.
- SARDUY, S. *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. Buenos Aires. FCE, 1987.
- SEVCENKO, N. *Pindorama Revisitada: Cultura e Sociedade em Tempos de Virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- SILVA, R. H. D. R. F. da. *Wölfflin: Estrutura e Forma na Visualidade Artística*. (In) WÖLFFLIN, H. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria Portuguesa no Brasil, 1500-1822*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- SINZIG, Fr. P. *Maravilhas da Religião e da Arte. Igreja do Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.
- STAROBINSKI, J. *Montaigne em Movimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- TIRAPELI, P. e PFEIFFER, W. *As Mais Belas Igrejas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 1999.
- TIRAPELI, P. (org.). *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- VALLADARES, C. P. *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Odebrecht/Spala, 1981.
- YATES, F. *Ensayos Reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Ideas e Ideales Del Renacimiento En El Norte De Europa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.