

Rubem Barboza Filho

Professor Adjunto e Coordenador do Mestrado em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Graduado em Filosofia pela UFJF, Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutor em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ).

Barroco

Nossa origem e singularidade



O objetivo deste artigo é contribuir para a redescoberta da camada geológica fundacional da vida ibero-americana, reconhecendo ao barroco ibérico e ao americano o estatuto de uma matriz civilizacional alternativa àquelas que se desenvolviam na Europa ou na América do Norte. Matriz que presidiu incontestemente os três primeiros séculos da América ibérica, escondendo-se ainda como força submersa, mas decisiva, na conformação dos nossos dois séculos de autonomia política.

Palavras-chave: barroco, América ibérica.

The aim of this article is the rediscovery of the foundational geological layer of the ibero-american life, establishing the Iberian and American Baroque as a civilizational matrix alternative to others developed in the Occidental and modern world. This baroque matrix oriented the three initial centuries of our history, and remained like a hidden and decisive force during the two hundred years of our independent life.

Keywords: baroque, Iberian America.

Bem ao seu estilo, Tocqueville lança e desenvolve a seguinte idéia em um dos capítulos iniciais de *A democracia na América*: “o homem pode ser visto, por inteiro, no berço da criança”.¹ Mais do que uma frase de efeito, a intenção de Tocqueville é construir uma analogia entre os homens e as na-

ções, para destacar a importância da origem no desenvolvimento do caráter das sociedades nacionais. Este é um dos aspectos que fascinam Tocqueville no caso norte-americano: a possibilidade de flagrar, à luz do dia e ao contrário do que acontecia na Europa, o impacto de uma origem especial na condição futura dos

Estados Unidos. Exercício que permitia, ainda, ao nosso autor desenhar com maior precisão a sua hipótese sobre o fato providencial do mundo moderno, ou seja, o avanço irresistível e inexorável da igualdade no Ocidente.

Quase dois séculos mais tarde, uma semelhante arqueologia da Ibero-América, em princípio, estaria cercada por dificuldades aparentemente maiores. No entanto, é a própria crise dos nossos modelos seculares de história que autoriza uma nova possibilidade de olhar, sem os preconceitos da perspectiva antes hegemônica, o nosso começo. É este o objetivo deste trabalho: contribuir para a redescoberta da camada geológica fundacional da vida ibero-americana, reconhecendo ao barroco ibérico e ao americano o estatuto de uma matriz civilizacional alternativa àquelas que se desenvolviam na Europa ou na América do Norte. Matriz que presidiu incontestemente os três primeiros séculos da América Ibérica, escondendo-se ainda como força submersa, mas decisiva na conformação dos nossos dois séculos de autonomia política. Barroco como fundo de uma tradição que permanece medularmente ocidental, contendo e abrigando amplas e insuspeitadas possibilidades de desenvolvimento material, de incorporação social e democratização política.

O barroco é mais do que um estilo de arte: é um estilo de vida.² Nasce no século XVI e se estende até o final do século seguinte, em toda a Europa. É a primeira grande resposta oferecida pelos europeus à corrosão do princípio teológico medieval, que

sustentava a percepção do mundo como uma cascata nascida de Deus, como um *kósmos* objetivo, arquitetonicamente ordenado, e da história humana como economia da salvação universal. Na verdade, era toda a construção medieval que implodia e obrigava os europeus à busca de novos fundamentos para a vida social. Cancelada a possibilidade de fundar a vida no transcendente e na objetividade do mundo, a sociedade europeia irá encontrar, por meio de uma complicada peregrinação, na subjetividade humana a origem de uma nova normatividade e de suas imagens de vida boa, cerne do que conhecemos por modernidade. O barroco é o ambiente inicial desse processo, e sua linguagem é a forma apropriada e dramática de expressão desta cesura que sobrecarregava os ocidentais com o enorme desafio de reconstruir os alicerces de sua vida. Desafio enfrentado sem o otimismo característico das variadas versões do humanismo ou do neotomismo desenvolvido pelos dominicanos e jesuítas no século XVI.

O barroco é o registro doloroso e a manifestação veemente de uma perda profunda e decisiva: a perda deste princípio que cobria o mundo de sentido e da estrutura organicista e corporativa da sociedade. Ele é a forma plástica e expressiva de uma subjetividade sobrecarregada, ainda filosoficamente inconsciente de sua autonomia, em desamparo e solidão num universo de abóbadas infinitas, tema pascaliano e caracteristicamente barroco. Condenado à imanência, o homem anela ainda pelo transcendente, e o barroco é esta inquietação em movimento.

É nessa perspectiva que se pode entender porque o século do barroco é um tempo de experimentações religiosas distintas, todas voltadas para a restauração do poder configurativo e coesivo das crenças do cristianismo.

Nas regiões mais aburguesadas, a resposta religiosa rejeita as soluções estritamente gnósticas, contemplativas ou mais espontâneas do catolicismo mediterrâneo, desdobrando-se como ascese intramundana, como rejeição do mundo que se transfigura em vontade fáustica de dominá-lo, de acordo com Weber.³ O puritanismo protestante, com as doutrinas da *sola fidei* e da predestinação, é o exemplo típico dessa atitude, tal como o jansenismo na França. O drama religioso passa a ser jogado por uma subjetividade em solidão, em isolamento diante do mundo e dos outros, e deriva para a ação reconstitutiva de sentido, de justificação enquanto movimento gratuito da subjetividade, que obedece aos imperativos divinos mesmo sob a ameaça trágica da predestinação ou da incerteza da salvação.

Nas áreas sob o domínio aristocrático, como a Ibéria, a Itália e partes da Alemanha reconquistadas pelo catolicismo tridentino, o significado do barroco religioso será distinto, como distinta será a sua natureza histórica. Interessa-nos aqui, em particular, o caso da Ibéria, onde o barroco deixa de ser apenas um ambiente histórico, para tornar-se uma complexa operação de subjetivização da vida e do mundo. No mundo dominado por Madri e Lisboa, a religiosidade barroca tentará es-

tratégias variadas para a religação da vida humana ao transcendente. Os gestos exagerados e dramáticos das liturgias, a ênfase nas penitências massivas e espetaculosas, a monumentalidade arquitetural das igrejas, enfeitadas por volutas dirigidas para o alto e que parecem nunca terminar, sinalizam uma alteração fundamental na direção da relação tradicional entre o sagrado e o temporal. Se antes a teologia e a metafísica asseguravam a realidade do universo como cascata de ser que jorrava de cima, como emanção divina que conectava interna e objetivamente as diversas jurisdições do *kósmos*, o súbito distanciamento do sagrado impunha à subjetividade humana a tarefa de reconstruir, de baixo para cima, esta ordem fragmentada e partida do mundo. O barroco religioso ibérico é a dramatização desse anelo pela companhia divina, e suas expressões estéticas e litúrgicas parecem ter sempre o objetivo de enlaçar o sagrado, de trazê-lo novamente para a proximidade dos homens, ensaiando uma espécie de abraço cósmico em Deus, como fuga da solidão luterana e reconstituição de uma ordem totalizante.

Não há como recuperar aqui toda a complexidade do barroco religioso ibérico, mas cabe assinalar o seu significado central, seja através da reanimação da velha tradição mística – nos magníficos exemplos de Santa Tereza e São João da Cruz – ou da religiosidade estimulada por Trento e pelos jesuítas. Na vertente mística, a experiência religiosa reclama a subjetividade humana como um *quid* além

da condição de vaso do sagrado, devendo conter o movimento amoroso, a iniciativa “erótica” que captura Deus e o transforma em prisioneiro dos homens. Experiência cuja comunicação demanda a arte como o *médium* por excelência. Embora desconfiados do misticismo, os jesuítas e a perspectiva tridentina não hesitarão em transformar a arte em gnose e verismo da concepção arquitetônica, organicista e tradicional do mundo. Mas o riquíssimo diálogo da estética barroca com o transcendente, na sua vertente hispânica, não pode ser reduzido à condição de ilustração iconográfica de verdades racionalmente demonstráveis, asseguradas pela teologia, pela autoridade da Igreja e pacificamente vividas. O barroco é certificação, é verismo e voluntarismo produzido por uma subjetividade trágica, em dúvida e em solidão. Seu fundo é pessimista, alimentado pela revigorada versão da queda, do pecado original, realizada pelo Concílio de Trento. Nesse contexto, marcado pelo pessimismo religioso, a dor, o culto da morte e o luto são onipresentes. Mas luto que tenta reanimar o mundo vazio com uma máscara, que busca uma satisfação enigmática por meio da teatralização e do artifício. Tudo é teatro e espetáculo, e tudo é alegoricamente capturado, inclusive, e principalmente, a dor.⁴ O próprio luto é ostentação, é festa paradóxica, e as igrejas se transformam em cenários para a simultânea exaltação e humilhação da vida e do transcendente. O artifício é o sinal da civilização barroca ibérica: a artificialização da subjetividade, a teatralização de seus dramas, que misturam tanto a procura da

ordem quanto a impossibilidade de alcançá-la plenamente.

O barroco não é só religioso. É uma sensibilidade global, que encontra no teatro a sua forma perfeita de manifestação. O drama barroco ibérico – o teatro – é a representação superior desta inquietação espiritual e sensorial, desta visão angustiante da evanescência dos significados, e a própria religião se torna teatro e teatralização. O teatro espanhol, incluindo o jesuíta, é a tradução mais viva da perspectiva espanhola sobre o mundo. O princípio ordenador é a premissa da vida como sonho, ilusão e engano, base da pedagogia dos jesuítas para a aristocracia. Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara, Alarcón, Calderón e Quevedo, inigualável geração de autores, fazem da dramaturgia o registro da vida como engano ou desengano, como ilusão demoníaca. Ainda que essa dramaturgia recuse a afirmação peremptória da malignidade interna do homem, mantendo aberta a possibilidade da graça e da redenção, o tom geral é de pessimismo. Razão da importância do estoicismo *a la* Sêneca, base de um heroísmo melancólico, distinto daquele próprio da alma fáustica do barroco mais aburguesado.

O programa barroco ibérico, apesar de se exercitar de modo claro na religião, é fundamentalmente político, no sentido de uma busca incansável do poder e da ordem.⁵ Não por acaso, no teatro barroco, ibérico ou não, o príncipe joga um papel crucial, qual seja, o de restaurar uma estabilidade original e anterior ao tempo, ao enfrentar o destino puramente factual. Em meio às ameaças de um destino

aniquilador, mensagem característica do teatro e da literatura barrocas, o príncipe – o poder absoluto – é quem pode devolver à sociedade essa estabilidade perdida. A dissolução da antiga visão da história enquanto economia da salvação, explica Benjamin, faz o barroco procurar na *physis*, na natureza, o modelo de estabilidade a ser perseguida, sustentada por leis ferreamente mecânicas. Para alcançar esse objetivo, uma única saída: o poder absoluto do soberano.

O barroco político produz pelo menos três metafísicas desse poder absoluto: a in-

glesa, de Hobbes; a francesa, de Bossuet, Pascal, Pelisson e Luís XIV⁶ e a ibérica. Nem o modelo hobbesiano nem o francês arrebatam a Ibéria e orientam a metafísica do poder real em Espanha e Portugal no século do barroco. O compromisso permanente com a visão arquitetônica e organicista do mundo, renovado pelo neotomismo, impedirá esta correlação ou equivalência entre o poder temporal e o poder absoluto. Mas isso não significa que a posição do rei – da Coroa – tenha permanecido idêntica àquela da primeira metade do século XVI. A sensação de isolamento diante do trans-



O enterro do conde Orgaz, El Greco (1541-1614), Igreja de São Tomé, Toledo

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Entierro_del_Conde_de_Orgaz.jpg

centente, inerente ao espírito do barroco, libera para o rei um enorme espaço antes preenchido pela vontade divina. Ele se apodera desse espaço, e transforma-se numa espécie de logoi exterior à sociedade, no responsável direto por sua harmonia e equilíbrio.⁷

Maravall, no seu clássico estudo, observa que o barroco ibérico – mais especificamente o espanhol – consiste no primeiro grande programa de massas do mundo moderno, concebido e desdobrado pela Coroa para abrigar e estimular tanto esta torturada movimentação religiosa quanto a produção artística e dramática de sacralização do poder.⁸ Ela tinha plena consciência do ambiente crítico e pessimista da sociedade, da corrosão da antiga ordem jurisdicionalista e organicista, enfrentando um pesado conjunto de problemas internos e desafios externos. Percebe, no entanto, que a mera reprodução física das manifestações de descontentamento – como a dos *comuneros* – e de desagregação da ordem – o banditismo rural – não seria suficiente para a preservação do seu poder e da ordem social. É dela que nasce a imaginação de um grande projeto de incorporação de massas. O barroco ibérico é esse programa, não apenas como estilo de arte, mas como horizonte vital.

Mais do que um programa defensivo, uma estratégia cuidadosa e audaz para dirigir o movimento da sociedade numa direção particular, acrescenta Maravall. O núcleo dessa imaginação encontra-se no desenvolvimento de uma superestrutur

tura política reorientada para o domínio das motivações internas dos indivíduos, levando-os à adesão ativa aos valores estabelecidos e à aceitação da ordem política absolutista. Essa é a premissa chave do barroco espanhol, explica Maravall: a racionalização do comportamento humano por meio da “artificialização” da subjetividade, seja pela disciplina, ao estilo dos exercícios espirituais de santo Inácio de Loyola, seja por meios extraracionais e simbólicos.⁹ Os poderes criativos do homem, o artifício e a técnica são aproveitados para aumentar a capacidade de comoção da arte – da escultura, da música e, sobretudo, do teatro – diante das massas sequiosas de novidade e ansiosas por direção.

O barroco ibérico é a consciência de que não existe o “natural”, o “objetivo”, e de que tudo é engano e desengano, xadrez indecifrável de aparências que joga para o rei a responsabilidade de sustentar e reanimar uma sociedade encanecida, sem os encantos e hormônios de sua antiga “naturalidade”. Deus retirante é a vontade do rei que se torna onipresente, e a face corporativa do reino ganha um novo significado: ela já não é mais comunicação vinda do transcendente, mas produto artificial da *voluntas real*, de um centro de poder absoluto no universo das ações humanas. É essa vontade que se derrama sobre o todo social, preenchendo os vazios entre as instituições corporativas e particulares, entrelaçando-as novamente e dando forma a uma concepção especial de “público” e totalidade social.

Hespanha parece ter razão ao negar, nos séculos de ouro, um processo de constituição do Estado moderno na Ibéria.¹⁰ O barroco ibérico é a estratégia de simultânea invenção e invasão de uma determinada subjetividade, plasmada para adesão ativa à ordem hierárquica, corporativa, e preparada para ser a morada da vontade do rei, da Coroa. Nesse sentido, a realeza barroca espanhola do período é plenamente moderna, ainda que sem um Estado moderno em formação, desenraizando a morfologia tradicional da sociedade e atrelando-a a pressupostos, premissas e fontes de sustentação desconhecidas na Idade Média. A Coroa artificializa o modelo oferecido pela tradição, descolando-o de suas velhas fundações e transformando-o em objeto de eleição de subjetividades movidas pela gnose, por estratégias simbólicas extremamente poderosas e por meios extra-rationais. A característica básica dessa larga operação é o voluntarismo, associado ao realismo e à audácia. O barroco é uma cesura e um recorte histórico da tradição, e seu objetivo fundamental é a construção de subjetividades orientadas para buscar, “de baixo” e desesperadamente, uma ordem e um centro organizador da vida, ou seja, a vontade do rei. Mas é também um lance de audácia, ao escancarar e experimentar esta contradição entre a memória de valores substantivos e a impossibilidade de vivê-los “naturalmente”. Ainda que o picaresco e o cômico sirvam para assinalar os limites dessa operação, é o sentido trágico da vida – o conflito entre dois valores – que emerge nesta *imitatio* que aspira se transformar em *renovatio*.

Em resumo: o barroco é a última grande tentativa realizada pela Ibéria para preservar a ordem espacial, arquitetônica e hierárquica que a orientou desde o início da Reconquista. As coroas são as grandes artífices desse esforço, desenvolvido através da gnose e não mais do racionalismo neotomista. O preço desta fidelidade a uma determinada concepção de ordem social como comunidade hierárquica e corporativa é a artificialização da tradição, o desenraizamento da hierarquia de seu solo natural e a translação de seus fundamentos para uma ordem política sustentada pela vontade absoluta do soberano, com sua capacidade de inventar e dirigir subjetividades. Operação que faz da Ibéria um experimento plenamente moderno, embora distinto daqueles desenvolvidos em outras áreas da Europa.¹¹

É esse movimento torturado e trágico da Ibéria que se encontra magnificamente gravado por Cervantes no D. Quixote. O Cavaleiro de Triste Figura é a representação perfeita desta Ibéria entregue a uma sublime loucura: a ressurreição verista do passado como forma de vida expressiva e redentora do presente. A figura do Quixote oferece a oportunidade para explorar o modo como a Ibéria mobilizou, para a sua entrada na modernidade, as linguagens disponíveis para a organização da sociedade e para dar sentido à vida, construindo a sua especificidade e a sua profundidade. É possível dizer que a Ibéria se lançou no mundo moderno pela utilização da tradição e do afeto, recusando esta crescen-

te associação entre modernidade e racionalidade, percebida por Weber, e que se tornará hegemônica no Ocidente.¹² Ela renova a tradição, mobilizando o afeto – o sentimento – como modo de revitalizar o seu passado no presente. Resulta dessa complexa operação a importância de determinadas linguagens na vida da Ibéria barroca, ou seja, precisamente aquelas linguagens que permitem ao sentimento criar a sua própria profundidade: a religião e a arte, em especial a última. Na verdade, a arte é a grande linguagem da aventura moderna da Ibéria. É o seu poder de comoção e de comunicação, a sua capacidade de produzir e aprofundar sentimentos, de criar os sentimentos como modos de compartilhamento de sentido, que lhe conferem um papel especial na Ibéria. Não como uma linguagem entre outras, mas como o

médium que estabelece um padrão para a reorganização e sustentação das várias dimensões da vida: a própria religião, a moral, o poder político, e assim por diante. É a morfologia da arte e as suas possibilidades que fazem nascer uma experiência moderna estranha aos códigos cada vez mais racionalizados, no sentido weberiano, próprios do programa que, afinal, se transformou em hegemônico entre nós.¹³

É esse barroco que atravessa o oceano e chega à América, tornando-se o elemento cultural dominante, a *arché* da nova sociedade, de tal modo que Octávio Paz poderá dizer que aqui vivemos três séculos de barroco sem a ameaça do iluminismo.¹⁴ Transplantado para a América, o barroco ganha, contudo, um conteúdo próprio, e não pode ser visto como



Adoração dos pastores, Murillo (1617-1682), Museu do Prado, Madrid
 Fonte: <http://www.wga.hu/art/m/murillo/1/108muril.jpg>

mera continuidade em relação àquele ibérico ou europeu, como parece entender Claudio Véliz.¹⁵ Vale observar, em primeiro lugar, que as coroas ibéricas não permitiram, nos territórios americanos, a reprodução, sem mais, da mesma estrutura corporativista e jurisdicionalista que reanimaram na península. Esse é, na verdade, um ponto chave. Na Ibéria, essa estrutura erguia-se justificada por uma longa tradição comum e por valores que ofereciam coesão à sociedade. Ora, nenhuma das tradições em jogo e em conflito na América – a dos europeus, a dos ameríndios ou dos africanos, e menos ainda a dos cristãos-novos – podia reclamar a condição de fundo histórico comum a ser reafirmado pela gnose barroca. Nenhum passado justificava o presente.

Os descendentes dos ibéricos afastam-se de suas origens e tornam-se *criollos*, duplicando-se como vassallos de um rei distante e senhores de um mundo próximo. O barroco ibérico perde, na América, toda a sua virulência como reafirmação gnóstica de um universo axiológico e institucional preexistente. Desse passado, os *criollos* têm apenas uma memória fragmentada, abstratamente alimentada pela escolástica neotomista e distante do *terruño* ibérico.¹⁶ O drama típico da Europa não os comove, progressivamente orientados para edificar suas formas de poder e riqueza no novo continente, origem de conflitos permanentes com os oficiais da Coroa, preservando, no entanto, a posição do soberano.

A perda do passado atingia ainda mais

drasticamente os primeiros habitantes da América. A chegada dos hispânicos liquidou a integridade das culturas ameríndias, e os primeiros americanos também perderam suas origens, obrigados a desvendar um novo lugar na teia que se armava sobre a América. Os missionários e brancos aprendem o náhuatl, o quéchuá, o tupi, tentando verter para esses conjuntos lingüísticos a visão cristã e européia do mundo e da vida. Os resultados são confusos, e os valores cristãos e ocidentais, como era de se esperar, não são capazes de reanimar a potência configurativa das culturas indígenas, permanecendo incompreensíveis à *forma mentis* dos ameríndios. A solução dos astecas, incas, tupis, aimorés será a imitação, a vida dupla e labiríntica do sincretismo e da simulação, criando formas surpreendentes de crenças, experiências religiosas e interpretações do mundo, estimuladas pelos próprios *criollos* interessados em consolidar modalidades especiais de poder e legitimidade. A presença dos escravos negros e africanos torna ainda mais complexo o panorama americano. Esses milhões de africanos são arrancados de suas sociedades e jogados em um mundo natural estranho, numa sociedade de códigos quase indecifráveis, trazendo eles próprios a diversidade de um outro continente. Não são nem senhores nem nativos, que ainda podiam arrancar da paisagem natural e das ruínas do passado as reminiscências de uma identidade em fuga. Ainda assim, preservam elementos de identificação, que florescem misteriosamente apesar de tudo. E para compli-

car, a enxurrada de cristãos-novos, que já não mais se sabem judeus ou cristãos, portadores da astúcia necessária para viver num mundo que os despersonaliza e lhes mata a identidade.

Nas fimbrias desses universos em pedaços, mas insistentes, os mestiços de brancos e indígenas, de negros e brancos, de índios e negros e os mestiços dos mestiços, trazendo dentro de si as divisões, os jogos de astúcia, de negociação ou recusa. A América ibérica mói e esfarela todas as identidades prévias à sua existência. Com um agravante: não oferece, em troca, nenhum outro horizonte claro e exigente para a reconstrução identitária destes seres socialmente desenraizados. Nem mesmo a religião que, na Ibéria, se constituía num poderoso elemento de identificação e comunhão social. Na América, o catolicismo tridentino perde a sua inspiração reformista exigente e correlata à protestante. O catolicismo ibero-americano colonial, apesar dos missionários e dos oficiais peninsulares, tem apenas uma vaga semelhança com a natureza crispada e dura do catolicismo ibérico, com seu enorme poder de controle sobre as consciências. Entre nós, ele não se mostra capaz de estabelecer uma comunicação clara e impositiva entre valores, crenças e práticas sociais e individuais, desdobrando-se, ao contrário, como um catolicismo possível, feito de negociações, sincretismos e ritualismos.

Diferente da exigente religiosidade protestante nos EUA, que resulta numa religião cívica,¹⁷ aqui, na América ibérica, o torturado cristianismo do barroco americano é

encarregado de “ocidentalizar” a pluralidade de culturas indígenas existentes, a diversidade de galáxias culturais dos escravos negros, de vigiar cristãos-novos, de domesticar a massa de aventureiros ibéricos que se lançam sobre o novo continente, e converter quem mais aparecesse. E é nesses encontros que o próprio cristianismo se modifica e se americaniza. Essa plasticidade religiosa, ocidentalizante no tempo, inaugura canais e formas de comunicação e negociação entre universos valorativos e práticos incomensuráveis, mas ao preço de esterilizar sua capacidade de dirigir firmemente a sociedade, de transformá-la numa experiência de articulação entre configurações morais estáveis e claras e a vida.

Desse modo, nem a tradição nem a religião típicas da Ibéria puderam ser reeditadas com a mesma força configurativa na América. Longe de forças hegemônicas, assumiam a condição de horizontes plásticos ao saque, à negociação, à produção de acordos imprevistos nas matrizes originais. Contra esse passado esfumado, tampouco um futuro comandado por uma exigente imaginação utópica consegue se afirmar como horizonte de sentido para a vida social. Nenhuma utopia moderna, reclamando originalidade e força persuasiva, arrebatada o coração dos ibero-americanos, como nos casos do igualitarismo e do individualismo típicos do liberalismo na América do Norte. Ausência de futuro, na acepção que os europeus irão construir, alimentada pela própria forma de inserção econômica da América nas estruturas dos impérios ibéricos. A natu-

reza americana é inicialmente capturada pelos europeus por meio da perspectiva do “maravilhoso”. Logo, no entanto, os ibéricos trataram de mapear o novo continente, enfrentando a sua natureza arrogante como mágico armazém de riquezas escondidas e promissoras. Percepção distinta daquela própria de um *ethos* produtivista, e que reserva uma enorme eficácia sociológica à natureza, com sua capacidade de determinar modos de organização territorial, de extração de riquezas e de inspirar sentimentos telúricos.

Sem dúvida os ibero-americanos desenvolverão técnicas e saberes especiais, mas as relações homem-natureza estarão sempre determinadas pelos azares do solo ou das águas e da vontade política, sem assistir ao nascimento de uma noção de trabalho como reelaboração autônoma, produtiva e sistemática da natureza, elemento central da modernidade nascente na Europa. O saque da natureza e o saque dos próprios homens – de sua força de trabalho – organizam o chão “estrutural” da América, anulando a possibilidade do trabalho transformar-se no elemento chave da cooperação social e do quadro de valores da sociedade. E o saque da própria América pelos impérios ibéricos, obcecados pelo mundo europeu. Deste chão, marcado pela violência e pela subordinação, nascem apenas os obstáculos à organização social da América, os limites à constituição de uma sociedade minimamente ordenada e solidária.

Nessas circunstâncias, as expectativas utópicas do liberalismo, desenhadas a

partir do poder do trabalho individual ou cooperativo, não se transformam em horizonte vital para a sociedade. Permanecemos, assim, alheios, durante o período colonial, ao impacto das utopias européias e modernas centradas na categoria do trabalho. Apesar disso e de tudo, a América foi se fazendo. Não pela tradição, pela religião, pela utopia ou pela economia. Mas foi se erguendo, e esse é seu mistério, sua particularidade. Se não podemos encontrar um momento fundador, capaz de brilhar e persistir como um sol e uma fonte de sentido e de ordem, certamente temos uma origem: um barroco destituído de metafísica, mistura de indeterminação ética, divisão real e fome de sentido.

O que herdamos do barroco ibérico não foram as formas de vida e as crenças peninsulares, mas a linguagem do barroco, com sua natureza estética, com sua capacidade de integrar antagonismos e diferenças, com sua veemência teatral e seu voluntarismo. Ou seja, a nossa *arché* é a linguagem verista da arte, livre de uma percepção trágica da vida, característica do espírito peninsular, obrigado a encerrar a tradição no moderno. Nascermos livres desse confronto insolúvel de valores, e sequer nos sabíamos medievais ou modernos, obrigados pela vida e pela necessidade a construir uma sociedade. Por isso mesmo a força do barroquismo tropical alimenta-se de um poderoso *pathos* construtivista, associado à potência integradora da linguagem dos sentimentos. A capacidade gnóstica e verista do barroco se reorienta deci-

didamente para imaginar e certificar as possibilidades de construção de uma sociedade específica e nova em relação às originais.

Não por acaso as potências criativas dos homens parecem imantadas pelo poder e pela arte, em detrimento da própria produção material. O barroquismo ibero-americano foi obrigado a levar ao limite o verismo próprio do seu congênere peninsular: a vida social e política existe e se reproduz tão-somente pela gestualidade voluntarista e exagerada das cerimônias teatrais, que reúnem e interpelam periodicamente os homens. É nessa teatralização que os ibero-americanos recolhem os arruinados pressupostos comunitaristas das antigas tradições, que reinventam instituições desfiguradas e fazem aparecer os precários fundamen-

tos da ordem social. A sociedade adquire realidade por meio dessa movimentação verista de subjetividades, dispensado o trabalho sistemático do *lógos* em favor da força aglutinadora e oscilante do *eros*, do sentimento e de suas linguagens. Razão da importância, entre nós, do extenso e intenso calendário de liturgias religiosas, políticas e civis, substitutivas do corpo do rei e destinadas a certificar algo que não existia natural ou espontaneamente – a própria sociedade –, artifício que reclamava esta constante e voluntariosa reiteração. Teatralização e “estetização” que não se dirigem para a reafirmação do passado, mas para permitir a abertura de galáxias e linguagens distintas, para a construção e o exercício de sinais contundentes – igrejas, palácios, cadeias, conventos, procissões, festas, cidades – de uma ordem fugidia e de uma nova hierarquia.



Cristo carregando a Cruz, Aleijadinho (1738-1814), Santuário de Congonhas do Campo, MG
Fonte: http://www.tucoc.com/art_museum/Fine_Art_053/original/2christ.jpg

Teatralização, portanto, que não atesta uma verdade dada como preexistente, mas que produz a sua própria verdade. É a movimentação constante e voluntarista que cria e mantém a sociedade, num registro especial de expressivismo: é o próprio movimento, tocado pela linguagem da arte e do sentimento, que cria a sua eficácia e a sua profundidade.¹⁸ O barroco abre a todos essa possibilidade, por cima das desigualdades econômicas e sociais, oferecendo-se a todos os grupos e raças para exercícios de identidade e negociação, especialmente no Brasil: na guerra contra os holandeses, nas irmandades baianas e mineiras, no folclore, nas festas e nas variadas liturgias de certificação social. É a linguagem da arte, com seus poderes construtivos, que se afirma em *médium* desta sociedade na qual o rito e a festa adquirem uma função criadora e integradora.

São esses artifícios dramaturgicos que, talvez com as exceções das cidades do México e de Lima, consolidam tradições localistas, regionais ou corporativas, parcas referências de enraizamento e identificação. Mas artifícios que reafirmam, ao mesmo tempo, o papel central do rei e da Coroa. O todo e a comunidade continuam vinculados ao rei, com sua capacidade de fazer da sociedade uma totalidade comandada por uma grande idéia moral e intelectual, pertencente unicamente à sua natureza e presente de modo especial no seu *direito*. É o rei que salva a sociedade de seu estilhaçamento catastrófico, da mesquinhez do dia-a-dia,

e que a todos incorpora numa "história" especial, num "agora" com sentido e significado. É pelo rei que combatem os nordestinos, é pelo rei que os bandeirantes avançam sobre o território, é pelo rei que os franceses são expulsos, e é pelo rei que os *criollos* e mestiços se derramam pelo continente e o reorganizam.

Apesar dessa posição incontestada do monarca, para a América espanhola e para o Brasil, o rei é ainda um rei longínquo e *absconditus*, atado à Europa, e precária a atualização de sua essência redentora no tecido da confusa sociedade que se formava. Distância que repercute de modo direto na polissemia característica do barroco no Novo Mundo. O nosso barroquismo colonial é o registro de uma sociedade sem clareza, sem transparência, que contamina um paraíso natural com o pecado original da ausência de uma noção completa e coerente de comunidade ou totalidade, apesar do rei.

É por esta porta que a linguagem do barroco se fortalece, exibindo seus poderes e limites. Destituído de metafísica, acentua com a possibilidade de tudo residir na eleição de todos, em formas radicalmente democráticas de vida social, mas abre-se, simultaneamente, à produção de hierarquias e desigualdades que aspiram à naturalização. Sem uma gramática exigente de valores, sua matéria são as ruínas sem passado, ruínas do presente e do futuro, ao contrário do barroco europeu. Sua experiência se faz sobre o provisório, sobre a provisoriedade da vida, sem engendrar nenhum processo

de autoclarificação da sociedade, assumindo e multiplicando seus labirintos, suas máscaras e sua fragmentação. Mas não se esgota nisto. As suas ruínas são destroços paradoxais, recriações do provisório e do inacabado como celebração da vida, da infindável energia que alimentava a criatividade humana em luta contra a imensidão e a solidão da natureza.

Longe de se consagrar à preservação de uma tradição, constelada em torno de valores claros e objetivos comuns, o nosso barroco é pura linguagem em movimento, é exercício infindável em busca de sentido, um eterno presente em busca de significado, a perseguição de um *télos* ainda misterioso. Um presente, portanto, que não se abre à idéia de história sagital ou dialética, de fluxo do tempo como recurso disponível para a constituição desta ordem. A América vai se construindo no movimento, mas sem a idéia clara de futuro e sem uma origem que lhe permita a cissiparidade, possuidora apenas das linguagens do verismo e do sentimento. Por isso é desejo permanente e anseio profundo de ordem e significação, motivos que se encontram no interior dos movimentos de autonomia política, diferenciando o Brasil do restante da América ibérica.

O Brasil autônomo nasce dessa e nessa tradição, repentinamente descerrada e arrebataada pelo rei para o milagre da transubstanciação da Colônia em totalidade histórica autônoma. A independência brasileira não é fruto de uma sociedade

entregue a valores revolucionários ou originais em relação ao seu passado. Pelo contrário. É a vontade do rei que interrompe a inércia da vida e cumpre o anelo do barroco, o seu *télos* submerso, criando uma nova nação como atualização de uma idéia pertencente à sua natureza. É o rei quem despede a Colônia e a provisoriedade da vida, inventando um país, garantindo a sua unidade e instaurando a sua eternidade. Ele é, simultaneamente, a origem de uma nova criatura política, que ganha vida sem os adereços contratualistas, e a sua certeza existencial. Os seus três corpos – o físico, o jurídico-político e o semiótico – teatralizam o Brasil para o Brasil, atestando a existência de algo inteiramente novo – um país, uma nação – sem a necessidade de revolucionar a sociedade, mas instaurando o largo e revolucionário processo de constituição da nação. A tradição barroca e o rei barroco e ibérico se encontram para fazer nascer “de cima” um artifício, cuja realidade é assegurada pela própria figura real e por todas as liturgias de autocertificação que a monarquia mobiliza, disciplina ou inventa. Nesse sentido, o gesto do rei, se não revoluciona imediatamente o cotidiano da sociedade, instaura um processo político revolucionário, destinado a se desdobrar como constituição real da nação e da transformação de suas formas de vida.

A independência política brasileira encontra-se esteticamente consagrada, no sentido da tradição barroca, num quadro de Pedro Américo, membro da Academia Imperial de Belas Artes. A pintura fixou no imaginário nacional a imagem do grito do Ipiranga, que separa o novo país de

Portugal: dom Pedro e poucos cavalarianos de sabres erguidos, cercados pelo mato, contemplados com absoluta perplexidade por um matuto conduzindo um carro de boi. Há algo de aparentemente perturbador nesta visão pictórica da fundação do Brasil. Parece faltar-lhe o elemento épico, o heroísmo banhado em sangue, exercido num cenário grandioso e terrível, próprio das forças titânicas que freqüentam os poderosos mitos de origem de outros países e nações. Tudo o que salta da tela é apenas isto: um grito do rei. Todo o ambiente e os personagens que envolvem esse grito e o rei são irrelevantes, são nada. Os cavalarianos são cópias do rei, a natureza é indiferente e o matuto é puro susto, momento em que algo novo e repentino suspende a vida e sua inércia. O cenário é nada, porque é do nada que o rei começava a inventar o Brasil, projetando-o como obra sua, como totalidade emanada de sua vontade. O Brasil não se ergue sobre cadáveres de heróis, não se planta regado pelo sangue do povo em armas, não se instaura dependente de generais, mas surge como ato de um rei, que também se plenifica ao deliberar. O quadro é apenas isto: o rei decidindo e criando.

As antigas colônias espanholas seguem um percurso diferente. Embora inicialmente a luta por autonomia se dê em nome do próprio rei, pela renovação das autonomias locais características dos antigos Habsburgos, pouco a pouco ela se transforma em luta contra o rei, em guerra colonial.¹⁹ Perdido o rei, desaparece a unidade territorial do antigo espaço colo-

nial, agora estilhaçado em repúblicas desabitadas por uma cidadania real. Na luta contra o rei e contra a tradição, as novas nações americanas de fala espanhola são obrigadas à tentativa de vestir o figurino das sociedades liberais, sem os personagens adequados. Mas é a própria natureza plástica do barroco que parece autorizar esta negociação para melhor sobreviver na sua condição de *arché*, de origem da pluralidade de experiências que transformarão o antigo espaço do império espanhol em um complicado e inconcluso painel político e social.

Enquanto o barroco ibérico é a reafirmação subjetivista da tradição e do passado, é um giro voluntarista de uma sociedade em busca de seus fundamentos tradicionais, o barroco brasileiro vive uma dinâmica oposta, completando-se apenas ao criar expressivamente o novo: uma nação, uma nova totalidade histórica. Pôde, por isso, abrir-se ao liberalismo, dando forma à nossa revolução encapuzada, no dizer de Florestan Fernandes,²⁰ ou à nossa revolução passiva, de acordo com Werneck Vianna.²¹ É certamente este barroco fundado na linguagem da arte que sustenta a nossa singularidade, o dinamismo de uma sociedade inquieta e criativa, e a nossa crescente democratização. Se Tocqueville está certo ao destacar o peso da origem nas formações nacionais, talvez seja agora o momento de recuperarmos reflexivamente a nossa *arché*, e retirarmos dela a inspiração que pode nos tornar ainda mais singulares e universais, simulta-

neamente: a organização de uma sociedade onde os desejos e interesses de todos dêem passagem não a uma massa informada vinculada a formas de despotismo democrático – como temia Tocqueville –, mas

a uma *multidão* que exhibe livremente as suas diferenças e a sua potência, como queria Spinoza, o autor que melhor desenvolveu as possibilidades democráticas da linguagem dos sentimentos e do barroco.

N O T A S

1. Alexis Tocqueville, *Democracy in América*, disponível em http://xroads.virginia.edu/~HYPER/DETOC/1_ch02.htm.
2. Fernand Braudel, *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*, Lisboa, Martins Fontes, 1984, p. 191 e ss.
3. Max Weber, Rejeições religiosas do mundo e suas direções, in H. Gerth e W. Mills, *Ensaio de sociologia*, Rio de Janeiro, Zahar, 1974.
4. Walter Benjamin, *Origens do drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 162.
5. Carl J. Friedrich, *The age of the baroque: 1610-1660*, New York, Harper & Row, 1965, p. 53.
6. Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
7. Severo Sarduy, Barroco e neobarroco, in César Fernández Moreno, *América Latina em sua literatura*, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 161.
8. José Antonio Maravall, *Culture of the baroque: analysis of a historical structure*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 20 e ss.
9. *Ibidem*, p. 27.
10. Antonio Manuel Hespanha, *Às vésperas do Leviathan: instituições e poder político*. Portugal, século XVII, Coimbra, Almedina, 1994, p. 528.
11. Rubem Barboza Filho, *Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.
12. Max Weber, *The theory of social and economic organizations*, New York, The Free Press; London, Collier Macmillan, 1964.
13. António Pedro Pita, *A experiência estética como experiência do mundo*, Porto, Campo das Letras, 1999. Sem se referir à Ibéria, mas tendo Dufrenne como objeto, Pita desenvolve uma brilhante análise das possibilidades da linguagem da arte, no sentido aqui referido.
14. Octavio Paz, Un mundo en otro, in Octávio Paz e Luís Mário Schneider (eds.), *México en la obra de Octávio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, v. 1, p. 171.
15. Claudio Véliz, *The new world of the new gothic fox: culture and economy in English and Spanish América*, Los Angeles: University of California Press, 1994.
16. Carmen Bernand e Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista. La experiencia europea, 1492-1550*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
17. Robert Bellah et al., *Habits of the heart: individualism and commitment in American life*, Los Angeles: University of California Press, 1985.
18. Charles Taylor, *As fontes do self*, São Paulo, Loyola, 1997.
19. Halperin Donghi, *História da América Latina*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, p. 93.
20. Florestan Fernandes, *A revolução burguesa no Brasil*, Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
21. Luiz Werneck Vianna, *A revolução passiva: iberismo e americanismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Revan/IUPERJ, 1997.