



Voltar a Minas? Barroco, curadoria e crítica recente

Profa. Rosana de Freitas

Programa de Pós-graduação – UNILASALLE
Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Linguagens Visuais – UFRJ
Coordenadora do Centro de Memória MAM – RJ

“Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que lida con su propia caricatura.”

Jorge Luis Borges¹

Um arremedo, uma caricatura de si próprio. Por vezes, parece ser este o destino do barroco, ou do que hoje se reclama como barroco, o que se diz e apresenta como supostamente barroco. Se lidar com a própria caricatura era algo previsto, parte integrante desse universo, seguimos num contínuo, somos sorvidos pelo objeto da nossa crítica. A possibilidade de esgotar, de esgotar-se, entretanto, não se realiza. Ao menos não no âmbito do estilo, do conceito ou da operação barroca. É a impossibilidade de esgotamento, é a sua mórbida vitalidade que nos interessa.

As recentes revisões historiográficas parecem não conseguir dirimir a tendência — talvez nem o ambicionem —, presente no pensamento crítico sobre a produção contemporânea, a insistir no uso da expressão ‘neobarroco’, ou ‘barroco’.

Seria possível resolver o problema de saída, simplesmente alegando a impropriedade do uso que hoje se faz de ambas as expressões: barroco ou neobarroco, não importa, seriam vazios de sentido, mero adjetivo, mero anacronismo. É o que faz, por exemplo, João Adolfo Hansen, numa aguda crítica a certas utilizações do barroco, em favor de uma análise das práticas representativas da época colonial em si.

Aqui, entretanto, não estamos preocupados com o Brasil colônia, ou com o século XVII europeu. Pretendemos apresentar a proposta curatorial da mostra ‘Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art’. Discutir a polissemia e os múltiplos usos que se fazem desses termos, marcadamente quando aplicados à apresentação da produção artística brasileira no exterior.

Qual o sentido e quais as conseqüências de se estender o conceito ou a operação barroca à análise das poéticas atuais? Trata-se de uma estratégia de sobrevivência ou de apresentação, de absorção — mais um rótulo, mais um ‘exotismo epistemológico’?

Poderíamos, num primeiro momento, tentar dividir os usos da expressão em dois grandes grupos: os que entendem o neobarroco como espírito de época — e aí Omar Calabrese, mesmo citando Wofflin

¹ Prólogo a la edición de 1954. Historia universal de la infamia. Obras Completas, p. 291.

e outros clássicos autores do barroco, pode ser lido como alguém que escreve a partir do que propôs Maravall: mesmo que contra ele. Para Maravall o barroco deve ser entendido não como um estilo artístico, mas como um conceito histórico, um conceito de época: o século XVII europeu. Ele recupera, para além da sempre citada crise, as tensões da conjuntura, o conflito entre anseios de liberdade e repressão da monarquia absoluta e da Inquisição, as manifestações opostas e extremadas que estariam por trás da gesticulação dramática do homem barroco.

Como alternativa ao já desgastado pós-moderno é que Omar Calabrese propõe a expressão, mas da mesma forma que pós-moderno, ao ser usado para toda e qualquer circunstância acaba por explicar cada vez menos e requerer explicações a cada momento em que seu uso é proposto. Sua pesquisa do neobarroco tem por objetivo estudar manifestações históricas de fenômenos e modelos morfológicos em transformação, de onde obtém os conceitos que ilustram o gosto neobarroco e sua especificidade temporal.

Em seu livro "A Idade Neobarroca" Calabrese diz que não é que se tenha retornado ao barroco, nem que o lado mais positivo das manifestações estéticas atuais sejam neobarrocas, mas que se trata de um "ar do tempo". É esse espírito que o faz associar catástrofes, fractais, estruturas dissipativas, teoria do caos, teorias da complexidade a certas formas da arte, da literatura, da filosofia e do consumo cultural. Segundo ele podemos encontrar certas "formas profundas" como caracteres comuns a objetos, ainda que muito distantes e sem aparente relação causal entre si: "considerando textos provenientes de âmbitos muito diversos, iremos verificar se atua uma 'recaída' de algumas estruturas subjacentes de uns sobre os outros".

Neobarroco, como propõe Calabrese, seria o gosto predominante desse nosso tempo, uma espécie de espírito de época, que aproxima muitos fenômenos culturais hoje, em todos os campos do saber. Ele aproveita o conceito de Sarduy de recaída. Sarduy, ao estudar o barroco, relaciona aspectos da ciência, como a descoberta de Kepler da órbita elíptica dos planetas às elipses poéticas de Gongora. No dizer de Calabrese, fenômenos análogos podem manifestar-se em qualquer época, inclusive na nossa, e sua repetição pode considerar-se um 'traço de época'.

Para Sarduy a constante barroca é a presença do monstro, do "encontro ilógico de uma espécie com outra, de duas figuras possíveis, mas contraditórias". É o que ele defende, em seu texto "Uma Arte Monstra", publicado no catálogo da exposição realizada em 1981 no Museu de Arte Moderna de Paris, cujo título é precisamente "Barroques quatre-vingt-un". Nas artes visuais o adjetivo neobarroco, ou simplesmente barroco, ganhou força após essa mostra, curada por Suzanne Pagé, e da qual participaram de 33 artistas dos EUA e da Europa: França, Alemanha, Inglaterra, Itália.

Na abertura do catálogo Suzanne Pagé fala em prazer, em pintura sensual, gestual, expressiva. Refere-se a uma dimensão metafórica reinventada, à reivindicação do decorativo, de suas seduções, sua facilidade, seu brilho. "Sem pudor e sem freio, o retorno à imagem e ao imaginário mais subjetivo, caprichoso, anódino, trivial". Ela remete-nos, como Catherine Millet, em texto publicado na mesma ocasião, a transbordamentos: "da pintura no espaço, da pintura na escultura, dos grandes gêneros nos pequenos e maus gêneros, da arte no não ainda arte". Elogia o vulgar, o banal, o insignificante, o de mau gosto. Para a curadora o que era de se notar na produção dos artistas apresentados era "a impressão geral de vitalidade (não sem morbidez), brilho, caráter ornamental, eclético (...) de um barroco eterno, uma visão de barroco expressa por Wofflin, Focillon ou Tapié."

Quanto às referências mórbidas, o melhor comentário é de Catherine Millet: "A pintura está morta, não se cansam de proclamar as vanguardas. Tudo bem, respondem os artistas de agora: façamos então pintura com o seu cadáver".

Os artistas que participaram da mostra não eram outros senão os que engrossavam as fileiras da Transvanguarda na Itália, dos *Novos Selvagens* na Alemanha, da *Bad Painting* na Inglaterra. Por aqui, a mesma postura seria advogada pelos artistas da Geração 80. Aliás, é comentando a mostra "Barroques quatre-vingt-un", que Roberto Pontual aproveitaria o mote para introduzir o que ele identificou como a "nossa última vanguarda":

É diante dessa barreira fronteiriça ao doentio, por demasiada assepsia, que o barroco vem atuar como antídoto. Injeta a saúde da festa ao ar livre, expulsando a ladainha irrespirável do velório fechado. Vida voltada a contornar a morte, antiluto por excelência, avesso a qualquer lágrima, o barroco provoca, com suas irregularidades, suas estranhezas, seus caprichos e sua sobrecarga, um mundo limite do bárbaro, vizinho do mau gosto, mas amante da utopia. (...) Focillon já nos mostrara que todo estilo atravessa diversas idades e muitos estados, e que, após as idades experimental, clássica e de refinamento, é que tem vez, como fecho, a idade barroca. Idade madura, a que tudo se permite pela proximidade do fim.

Pontual referia-se, naturalmente, ao falar em assepsia, a tendências conceituais, e a sobrevivências do longo legado, de certa forma pouco matizado pelas tendências experimentais, do binômio vanguarda/pureza.

Ronaldo Brito, em um texto intitulado “Chumbo e seda”, ao comentar a primeira exposição da série Tranças de Tunga, relembra Brancusi, ao dizer que tais trabalhos negam a empatia tradicional da escultura, mas adverte: “Quem quiser, que se espante: a um trabalho contemporâneo é permitido ser, a um tempo, *minimal* e barroco.”

Em 1997, Tunga lança o livro *Barroco de lírios*. Não é um livro sobre o artista, mas um livro feito pelo artista, uma obra. Nele, não há textos críticos, comentários encomiásticos, cronologias. Não há lógica cronológica ou formal. A farta documentação fotográfica, os registros de diversas obras e os textos — apenas os que participavam, que faziam parte das obras — concorrem para a criação de uma outra e diferente obra, o livro.

A obra que dá título ao livro, um de seus capítulos, refere-se à sua participação na Bienal de Havana de 1994, mas se faz completa apenas em 1995, quando o artista adiciona às caixas de charutos torcidos o texto que ao mesmo tempo as legitima e as faz nascer. É uma narrativa que poderia explicar, à maneira de Alejo Carpentier, “a matriz que nos faz barrocos”, onde o autor, numa viagem à Cuba, conhece o matemático autor da teoria dos nós, Paul Erdos, também em viagem à ilha. O interesse comum, o fumo, os une e faz com que o autor participe do encontro do matemático com um tabaqueiro local — um fazedor de charutos —, de nome Efraim. Desse encontro, da fumaça dos charutos produzidos por Efraim, nasceria o desfecho da história, uma fábula sobre as origens de nossas curvas barrocas.

Recentemente, Elizabeth Armstrong, curadora do Museu de Arte Contemporânea de San Diego (MCA — Museum of Contemporary Art), nos relata as discussões em torno da organização de uma exposição que tinha por proposta explorar novas tendências da arte latino-americana (cujo grupo de assessores era Rina Carvajal, Cuauhtémoc Medina, Ivo Mesquita, Carolina Ponce de Leon e Victor Zamudio-Taylor). Para os possíveis enfoques do projeto, foram levantados quais eram os principais problemas que afetavam a recepção da arte latino-americana. Imediatamente, conta Armstrong, foi apontada a utilização do barroco como estereótipo comum, como clichê depreciativo. De termo estilístico a algo que descreveria a maneira como a arte latino-americana fora percebida pelo modernismo, o barroco terminaria por intrigar os organizadores, que nele viram uma potência, um “conceito útil e provocador a ser explorado”.

Eram as origens do projeto que receberia o nome de “Ultra Baroque” (*Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*. San Diego: Museum of Contemporary Art of San Diego, 2000).

Os estudos que eles realizaram apontariam, segundo a curadora, o caráter paradoxal e problemático do barroco, especialmente na América. Parte da complexidade por eles identificada nasceria do “laço inextrincável entre o barroco como estilo e como período”, de sua repercussão e legado no processo de colonização da América Latina. Armstrong menciona a violência e a agitação social que permearam esse período, a introdução da escravidão, a destruição da paisagem, e lembra que a formação de uma pérola se inicia com a introdução de uma partícula externa.

A pérola irregular, dentre as acepções da expressão, a de origem portuguesa, foi a chave escolhida para apresentar o conceito de Ultrabarroco. Segundo a curadora, a multiplicidade de idéias em torno da noção de imperfeição poderia ser relacionada às discussões em torno da cultura e arte contemporâneas: “Dada a resistência do barroco em fixar categorias de interpretação, a pérola imperfeita pode ser um emblema, se não um paradigma, para designar a diferença e, por extensão, o hibridismo que resiste à ordem e à classificação”.

No texto “Beleza Impura”, com que apresenta a exposição, Armstrong recorda que a experiência e o legado da colonização são temas persistentes na arte latino-americana. O título do texto é extraído de *Um campo de sonhos* (*Um campo de sueños*, 1952) do escritor caribenho Edouard Glissant, um poema épico sobre a descoberta do novo mundo, no qual a América seria descrita como uma terra de alucinante exuberância, uma encarnação terrena da alienação da humanidade face à natureza e frente às próprias tradições do Velho Mundo; “uma terra de mestiçagem, onde o impuro constitui a única beleza”.

A mostra Ultrabarroque procurou abordar e analisar a ressonância do barroco nas práticas artísticas contemporâneas da América Latina. Conscientes de que o barroco tem sido um clichê eurocêntrico nas referências da arte e da cultura latino-americanas do século XX, a exposição pretendia ser uma proposta aberta capaz de examinar a validade do barroco como uma maneira de explorar nossos impulsos globalizantes.

A curadoria sugeria que o barroco seria um modelo para compreender e analisar processos de transculturação e hibridismo acentuados e impulsionados pela globalização. A denominação ultrabarroco seria, assim, um híbrido consciente, empregado para fazer referência às obras e ao espírito da exposição. Pretende-se com isso sugerir uma cultura visual contemporânea e exuberante, com relações inextricáveis a um período histórico, um estilo e uma narrativa. O diálogo buscado é com a idéia do escritor cubano Alejo Carpentier de um ‘Barroco do Novo Mundo’, com o qual o barroco europeu teria se deparado, ao chegar, e que possuiria formas indígenas, que também eram barrocas. A mistura com formas indígenas produziu um barroco mais intenso ‘um barroco elevado à enésima potência’, um ultrabarroco.

Em seu ensaio para o catálogo, Víctor Zamudio-Taylor explora a história do termo e a cultura barroca na América, que foi uma preocupação constante durante mais de trezentos anos. Seu objetivo é criticar e recuperar esse conceito clichê e estabelecer conexões com a colonização, a transculturação e o pós-moderno. Seu ensaio, e o compêndio de textos sobre o barroco e seu legado, que supervisionou e editou, examina os aspectos significativos e o desenvolvimento do barroco, desde princípios do século XVII até o presente.

No mesmo catálogo, Paulo Herkenhoff, no texto chamado “Brasil: os paradoxos de um barroco alternativo”, decide elencar alguns daqueles que mereceram referências ao barroco no discurso sobre seu fazer. E não são apenas artistas, pois barroco, nas palavras do autor, é também “um discurso tropical elíptico, sinuoso e sedutor, uma presença no DNA brasileiro, urbanismo tortuoso, uma jogada de futebol destinada a confundir o adversário, a confusão entre a ordem e o caos do carnaval”. Encontra-se, segundo ele, um delírio barroco nas obras dos personagens mais diversos, que formariam um pequeno dicionário do barroco no Brasil do século XX. São mencionados quase setenta artistas brasileiros, mas poderiam ser facilmente setecentos, como ele próprio chama atenção. Passo a citá-los respeitando a ordem em que Herkenhoff os enuncia:

Alberto da Veiga Guignard, Oscar Niemeyer, Maria Martins, Glauber Rocha, Lúcio Costa, Milton Dacosta, Hélio Oiticica, Djanira, Uíara Bartira, Yara Tupynambá, Farnese de Andrade, Ana Maria Pacheco, Thereza Miranda, Ascânio MMM, GTO, Samico, Leda Catunda, Tunga, Maurino, Manuel Francisco dos Santos, Cildo Merieles, Edson Arantes do Nascimento, Fernanda Gomes, Rossana Guimarães, Glauco Rodrigues, Marília Rodrigues, Tarsila do Amaral, Antonio Henrique do Amaral, Paulo Roberto Leal, Gastão Manoel Enrique, Lia Menna Barreto, Ivens Machado, Iole de Freitas, Emanuel Araújo, Marcos Coelho Benjamim, Athos Bulcão, Arthur Omar, Arthur Bispo do Rosário, Anna Letycia Quadros, Manfredo Souzaneto, Cravo Neto, Ernesto Neto, Valeska Soares, Daniel Senise, Joãozinho Trinta, Miguel do Rio Branco, Rosa Magalhães, Nuno Ramos, Ana Horta, Evandro Carlos Jardim, Roberto Burle-Marx, Karin Lambrecht, Lygia Clark, Wesley Duke Lee, Nelson Leriner, Flávio Shiró, José Alberto Nemer, Efraim Almeida, Ana Vitória Musi, Fernando Luchesi, Cristina Canale, Sérgio Romagnolo, Yolanda Golfo Matozzi, Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Marcia X, Alberto Zaluar.”

Para Herkenhoff, o barroco é um ‘topos’ fundamental na cultura latinoamericana. Em meados do XIX, Araújo Porto Alegre teria introduzido no Brasil o conceito de barroco para examinar o patrimônio visual do país. Um século depois, o artigo de Hannah Levy “A propósito de três teorias sobre o barroco” (1941) representaria uma “ruptura epistemológica que permitiria uma nova interpretação do barroco

no Brasil". Mas o barroco poderia ser também um tabu. Assim, nos anos vinte, Mário de Andrade, ao referir-se ao Aleijadinho como expressionista, sem atrever-se a usar o termo barroco — ainda sinônimo de mau gosto — estaria, um século depois, no mesmo atoleiro que Porto Alegre. Segundo o autor, a relação entre modernismo e barroco no Brasil seria fértil em contradições. Depois da importação das estratégias vanguardistas o modernismo brasileiro buscou um vocabulário visual que fosse parte de um projeto cultural moderno para o país. Tratava-se de recuperar sua história. Parte das contradições residiria no fato de que, nesse processo, teria sido privilegiada a herança barroca.

Herkenhoff segue explicitando o caráter irracional e problemático do nosso legado barroco, e termina por positivá-lo, ao mostrá-lo como alternativa ao processo civilizatório.