

## O barroco ontem e hoje - *ensaio*

*Sergio Paulo Rouanet\**

Como se sabe, o termo “barroco” tinha até relativamente pouco tempo uma conotação de arte decadente, degenerada. A própria etimologia parecia justificar esse mal-entendido. Barroco significava uma pérola irregular. Era também o nome que os escolásticos davam a um silogismo defeituoso. Em arquitetura, o estilo barroco designava a pompa, a afetação, o oposto da simplicidade que os escritores neo-clássicos consideravam qualidades essenciais do estilo. Foi somente na segunda metade do século 19 que o barroco foi visto como uma forma própria, e não como uma simples aberração anti-artística. O suíço Wölfflin foi o primeiro a observar que a arte barroca obedecia a leis formais distintas das que prevaleciam na arte renascentista. Assim, a obra barroca era pictórica, isto é, diluía os contornos e os limites, procurando transmitir a ilusão do movimento, enquanto a renascentista era linear, estática; a barroca era composta em profundidade, ao passo que a renascentista era plana; na barroca, as partes eram subordinadas a um conjunto, enquanto na renascentista as partes eram coordenadas e tinham igual valor; a barroca era aberta, colocando dentro o observador, enquanto a renascentista era fechada, deixando fora o observador; a barroca era relativamente clara, tendendo ao *chiaroscuro*, enquanto a renascentista era absolutamente clara; a barroca era maciça, monumental, visava a provocar no espectador uma sensação de impacto, de esmagamento, de intoxicação, enquanto a renascentista era elegante, equilibrada, pretendia induzir calma e serenidade.

O uso do termo “barroco” foi se ampliando progressivamente, passando da arquitetura à pintura e à música. Mais tarde foi usado para a literatura, com análises que foram levadas à perfeição por teóricos como Leo Spitzer e Damaso Alonso, mas cujo precursor foi o próprio Wölfflin. Assim, para ele o *Orlando furioso*, de Ariosto (1516) distinguia-se da *Gerusalemme liberata*, de Tasso (1584) porque o poema de Ariosto tinha uma simplicidade e uma vivacidade tipicamente renascentistas, enquanto o poema de Tasso era pesado, solene. O último passo foi estender o termo à totalidade da época em que floresceu o Barroco – *grosso modo*, o século 17 – abrangendo não somente a arte como a ciência, a filosofia, a política. Assim, a astronomia de Galileu era barroca, na medida em

---

\* sobre o autor.

que deslocava o homem de sua posição de centro do universo, opondo-se com isso ao antropocentrismo da Renascença. A descoberta por Harvey da circulação do sangue foi barroca, na medida em que implicava em ver o sangue em termos dinâmicos, traço barroco por excelência. A dar crédito a Deleuze, a filosofia de Leibniz era barroca, na medida em que tinha como centro o conceito de “dobra”, onipresente, como vestuário, drapejamento e cortinado, em quadros e estátuas barrocas, e figura fundamental do Barroco para exprimir um espaço sem limites, em que não há lado de fora, mas simplesmente uma sucessão de dobras, que se desdobram e redobram ao infinito. Barroca, também, foi a filosofia de Spinoza, cujo panteísmo depôs o homem da posição de sujeito soberano que ele ocupava na Renascença, fundindo-o na natureza. O absolutismo era barroco, não somente porque o exercício do poder soberano pressupunha a ostentação, típica do Barroco, como porque a tirania era vista positivamente por uma época assolada pelas guerras de religião. Ela representava um antídoto contra a desordem e a guerra, como observou Walter Benjamin, e portanto tinha como pano de fundo as duas figuras da desolação barroca, a caveira e a ruína.

O Barroco foi uma síntese de elementos modernos, como a ciência, o capitalismo e o estado nacional, e de elementos tradicionais, vindos da religiosidade medieval. Essa síntese foi feita no bojo de uma reação conservadora contra a ascensão burguesa que se verificara durante a Renascença. Nos países católicos, a reação foi promovida sob a égide do Concílio de Trento, que procurou restaurar a pureza do cristianismo medieval, e nos países protestantes sob a égide da religião reformada, especialmente em sua forma mais centralizadora, a calvinista. Tanto nos países católicos do Sul como nos protestantes do Norte a reação teve como protagonistas principais, sob a autoridade de um monarca absoluto, a nobreza feudal e uma alta burguesia que aspirava ao enobrecimento, e que se sentiam ameaçadas em seus privilégios pela ascensão de novos estratos urbanos. O Barroco foi um produto dessa reação conservadora, na medida em que repudiava os valores e ideais da Renascença – sua sensualidade, seu antropocentrismo, seu quase paganismo. Mas essa atitude combinou-se com uma paradoxal abertura com relação a esses mesmos valores, o que permitiu, consciente ou inconscientemente, por razões táticas ou pela lógica dos sincretismos históricos, a incorporação parcial daquela mesma cultura renascentista que se procurava combater. O resultado foi a absorção de elementos antitéticos, combinando o

humanismo renascentista com a religiosidade mais exaltada, a carne com o espírito, o hedonismo com a santidade, a terra com o céu.

Mas de modo geral esses dualismos não apareciam no Barroco em sua forma imediata, como fora o caso do maneirismo, curto interregno entre a Renascença e o Barroco (aproximadamente 1520-1620). No maneirismo, as tensões apareciam sem qualquer mediação, como se observa em El Greco, por exemplo, num quadro como o *O enterro do conde de Orgaz*. A tela está dividida em duas partes bem distintas, uma sobrenatural, o céu, com nuvens geladas, distorcidas até o limite da abstração, e santos alongados, espectrais, e outra natural, a terra, em que todos os personagens são retratados em suas proporções normais, e em que mesmo as aparições milagrosas, como as de Santo Agostinho e Santo Estevão, aparecem em escala humana. Já no Barroco afloram as mesmas antíteses, mas mediatizadas. Há uma tentativa de síntese. Como observou José Guilherme Merquior, essa tentativa se nota na arquitetura religiosa, que procurava conciliar a espiritualidade da Idade Média com o humanismo da Renascença, combinando a grande nave longitudinal, dominada pela visão do altar-mor, com o emprego de cúpulas centralizantes: o espaço humanista a serviço do edifício teocêntrico. Os extremos, no Barroco, não são disjunções. Não há escolha entre o céu e a terra, mas co-presença. Na Santa-Teresa, de Bernini, há uma fusão na mesma obra de orgasmo e êxtase. Essa tendência à fusão dos contrários transparece no comportamento social mais característico da época, o que Weber chamava de ascetismo intramundano, ou seja, uma religiosidade exaltada, mas voltada para a intervenção ativa no século, e cujo protótipo talvez seja a ação da Companhia de Jesus, a grande milícia do Barroco contra-reformista.

Enquanto instrumento de uma reação conservadora, o Barroco foi antes de mais nada uma cultura da propaganda. O objetivo era aliciar espíritos, conquistar corações, apelar para os sentimentos. O Barroco de modo geral se dirigia aos sentidos, e não à razão. Para isso, ele mobilizava todos os recursos da retórica, todos os artificios que pudessem agir sobre as mentalidades. Para isso, como demonstrou José Antonio Maravall, o Barroco funcionou como uma verdadeira antecipação da indústria cultural, inclusive pela produção de artigos reprodutíveis de massa, de quadros kitsch, de livros e peças de teatro peças destinadas ao consumo popular. Mesmo grandes escritores, como Lope e Calderón, produziam dramas que usavam e abusavam de efeitos especiais, com grande aparato de

luzes e nuvens que desciam e subiam no palco, de Apolos que circulavam em carruagens voadoras. Daí o privilégio dado à imagem, ao código visual, inclusive na literatura, ela própria pictórica, como se ela procurasse pôr em prática a máxima *ut pictura poesis*. Visuais, também, eram os espetáculos, as festas, as procissões barrocas, com seus penitentes, seus andores, seus crucifixos. A vontade de manipulação era totalmente consciente. Segundo frei Juan de Salazar, “a prudência usa amorosos enganos com o povo, proveitosos e úteis, para ensina-lo e obriga-lo a fazer o que deve.” Aristóteles e Horácio foram mobilizados pela retórica barroca, Horácio devido ao preceito de que a arte deveria deleitar, mas também ensinar, e Aristóteles por sua concepção dos efeitos catárticos da tragédia, à qual o Barroco deu uma interpretação moralizante, atribuindo ao Estagirita a opinião de que as paixões deveriam ser purificadas pelo teatro, sublimadas para fins edificantes. A lei básica do Barroco, a ostentação, verifica-se também na literatura. O estilo empolado, característico de certas variedades do Barroco literário, como o cultismo, o conceitismo, o gongorismo, apenas aparentemente contraria a natureza do Barroco como veículo para influenciar as massas. Afinal, os plebeus queriam mostrar que também eram cultos, e por isso gostavam de ler autores difíceis. O *wit*, o engenho, a agudeza, eram uma estratégia entre outras para captar o interesse do público. O Barroco estimulava inovações de linguagem que hoje chamaríamos de vanguardistas. É de Lope de Vega o preceito: *no pongáis límites al ingenio*. Maravall diz que era uma forma de impedir as inovações realmente perigosas, as que afetassem as relações políticas e sociais. É a política do personagem do filme de Visconti, o *Gattopardo*, que deseja que tudo mude para que nada mude. Um escritor barroco exprime essa idéia com toda a clareza desejável: *vivir con las costumbres pasadas y hablar con las palabras presentes*.

Toda essa política de *amorosos engaños* leva a uma profunda descrença no valor da verdade. Nesse mundo em que tudo é enganoso, a vida é uma teia de meras aparências, e nada é o que parece ser. É o mundo do *trompe l'oeuil*, do simulacro: *la vida es sueño*. É a própria ciência que nos alerta para os embustes dos sentidos. Nada é mais certo, por exemplo, que vemos um céu azul. Pois bem, é uma ilusão de ótica. Para Calderón, *ni es cielo ni azul*. É o mundo do labirinto, em que nos perderemos sempre, se não contarmos com o auxílio da Igreja. É o mundo da alegoria, no sentido de Benjamin, que aponta para a morte, e não para a redenção, como o símbolo. É o lado sombrio do ascetismo

intramundano, voltado para o mundo, mas para maior glória de Deus, e não por amor ao mundo. Pois este é ilusório, efêmero, fugaz, simples *theatrum mundi*, palco em que somos atores e espectadores de um espetáculo lutuoso, de um *Trauespiel*, cujos personagens são tiranos e vítimas, cuja ação consta de execuções e esquartejamentos, cujos adereços cênicos são ruínas e cadafalsos. Essa visão das coisas faz parte da terrível pedagogia da Contra-Reforma, que busca ao mesmo tempos seduzir pela ostentação e aterrorizar pela imagem da morte, neste mundo e no outro.

Enquanto veículo de ensinamento e persuasão, a cultura barroca estava mais habilitada que qualquer outra para catequizar os habitantes do Novo Mundo. Conseqüentemente, ela cruzou o Atlântico e pôs a serviço da conversão dos indígenas todo o seu gênio da encenação, toda sua inventividade no uso de meios técnicos para cativar os sentidos. Foi a função do teatro jesuítico, desde o primeiro século da colonização. Foi também a função da arquitetura religiosa, em que os metais preciosos contribuíram para aquela pompa que a estética barroca julgava necessária para salvar as almas. Mas aqui se deu algo de singular, que deixou clara a natureza do Barroco enquanto síntese, e não somente enquanto veículo da ortodoxia religiosa e política. Na medida em que continha também um lado humanista, oriundo da Renascença, o Barroco americano permitiu que as culturas indígenas pudessem encontrar um espaço de sobrevivência. Como lembrou Janice Theodoro, a extrema liberdade formal do Barroco permitiu que motivos indígenas de mesclassem aos europeus na arquitetura e nos ornatos. Por exemplo, as formas sinuosas das igrejas barrocas mexicanas lembram as formas serpentina das aztecas.

Não quero entrar no Barroco brasileiro, porque o tema será tratado pelos demais palestrantes deste ciclo.

Cronologicamente, o Barroco histórico extinguiu-se no século 18, com o advento das Luzes, em suas diferentes variantes estéticas – o neo-classicismo, o arcadismo, o rococó. Tendo em vista essa periodização tão taxativa, faria sentido falarmos na sobrevivência atual do Barroco?

Não, para autores como Maravall, para quem o Barroco se refere apenas ao período entre o final do século 16 e o início do século 18.

Sim, para ensaístas como Eugenio d'Ors, para quem o Barroco é um *eon*, uma constante histórica, que ressurge em diferentes momentos da evolução do homem. Seu

protótipo estaria na arte rupestre da pré-história, teria reaparecido no período alexandrino, teria re-emergido no gótico, teria tido uma realização privilegiada na época da Contra-Reforma, teria feito sua *rentrée* no romantismo, teria reerguido a cabeça no decadentismo *fin de siècle* e na música de Wagner, e teria renascido vigorosamente nas vanguardas do século 20. Walter Benjamin, por sua vez, chama atenção para as afinidades entre o Barroco e o expressionismo alemão. Podemos concordar com a existência dessas e outras correspondências, sem que com isso nos sintamos obrigados a aceitar a filosofia da história da qual elas derivam.

O ensaísta catalão, com efeito, defende uma concepção cíclica, baseada na alternância entre fases barrocas, em que predominam a imaginação e o sentimento, e fases clássicas, sob a primazia da razão. O Barroco está ligado à vida : é a matriz, sem a qual não há fecundidade possível. O classicismo é o olhar, o pensamento que ordena e classifica. Segundo outra metáfora, o Barroco é o sono, no qual o homem mergulha para refazer suas forças e voltar à origem, e o classicismo a vida desperta. Ou, numa terceira variação, o Barroco é o Carnaval, em que a razão fica provisoriamente posta fora de circuito, e o classicismo é o resto do ano. Em todas essas versões, há um rodízio perpétuo entre duas constantes históricas.

Na filosofia da história de Benjamin não há repetição, e sim correspondência entre nosso presente e um passado que lhe é sincrônico. O papel do historiador dialético é imobilizar o fluxo do tempo, para salvar, num tempo-agora (*Jetztzeit*) privilegiado, o passado do qual somos contemporâneos, e que sem esse gesto se perderia para sempre. É o que ele faz trazendo o drama barroco alemão para nosso presente.

Essas duas filosofias da história podem ser contestadas, porque nem todos aceitariam a noção de tempo cíclico implícita na teoria de Eugenio d'Ors ou o voluntarismo extremo que parece impregnar a teoria de Benjamin. Mas não precisamos delas para reconhecer que as afinidades apontadas realmente existem, quaisquer que sejam suas matrizes conceituais. Se é assim, nada nos proíbe de procurar outras semelhanças. Vejamos, sem preocupação sistemática, algumas dessas semelhanças, comparando traços culturais genéricos entre as duas épocas, e não somente suas características artísticas.

Primeiro, o francês Guy Desbords afirma que nossa sociedade transformou-se numa “sociedade do espetáculo”, que espetaculariza tudo, quer se trate da guerra do Iraque,

quer de *reality shows*, em que a vida privada de todos é posta diante dos olhos de todos, numa caricatura *voyeurista* do ideal rousseauista da transparência, em que ninguém tem o direito de ser opaco para ninguém. É o tema barroco do *theatrum mundi*, em que os limites entre cena e proscênio se diluem, fazendo de todos nós ao mesmo tempo atores e espectadores. Essa espetacularização universal apaga as fronteiras entre o que é mostrado e o que é real, e induz uma atitude perfeitamente barroca de duvidar da existência de um mundo objetivo atrás das imagens. O mundo da hiper-realidade, em que só as imagens são reais, é o mesmo que leva o homem barroco a afirmar que tudo era aparência, e a dizer que *la vida es sueño*.

Segundo, coerentemente com essa espetacularização do mundo, o código visual era a forma de expressão predominante no Barroco, e é sem dúvida a forma de expressão predominante em nossa época, que é uma civilização da imagem. Por isso é na pintura, na fotografia, na televisão e sobretudo no cinema que podemos encontrar os traços mais fortes do Barroco de hoje. Somos bombardeados, literalmente, por imagens, desde que acordamos até o final do dia. Como no Barroco, as imagens substituem os conceitos, exercem um efeito ao mesmo tempo afrodisíaco e hipnótico, que excitam os sentidos e anestesiam o pensamento crítico.

Terceiro, apesar desse predomínio do registro ótico, há uma tendência à criação de “efeitos especiais” cujo efeito é o de explodir a moldura visual para incluir o registro acústico e o tátil. É o que acontece com certos filmes de ficção científica, como *Terminator 2*, em que tecnologias digitais criam na sala de projeção sensações de som e movimento e dão a ilusão da presença dos atores na sala e dos espectadores no filme. É algo de semelhante à “obra de arte total”, *Gesamtkunstwerk*, materializada no grande gênero barroco, a ópera, e retomada por esse barroco novecentista que foi Wagner. Essa tendência barroca a explodir os limites entre as diferentes esferas artísticas foi muito bem destacada por Deleuze. “Observou-se que o Barroco muitas vezes restringia a pintura e a relegava a retábulos, mas é porque a pintura sai de sua moldura e se realiza na escultura de mármore policrômico; e a escultura se ultrapassa e se realiza na arquitetura; e a arquitetura por sua vez encontra na fachada uma moldura, e essa moldura se desprende do interior e se relaciona com o entorno de modo a realizar a arquitetura no urbanismo”.

Quarto, os padrões estéticos de nossa época estão tendendo à revalorização do kitsch, do que o alto modernismo considerava vulgar e de mau gosto. Vimos que o kitsch foi uma criação do Barroco, ou pelo menos um dos meios mais poderosos utilizados pelo Barroco, enquanto protótipo da atual indústria cultural, para atingir seu grande objetivo de suggestionar as massas. Nesse sentido, nossa arte está para a do modernismo (e sob certos aspectos, a do pós-modernismo) como a arte barroca estava para a do classicismo renascentista. Um filme como *Moulin Rouge*, com suas luas de papel pintado, suas alusões aos trechos mais xaroposos da *Noviça rebelde*, e o sentimentalismo piegas com que Nicole Kidmann revive a personagem tísica da *Traviata*, é a versão kitsch do filme homônimo de John Huston, e desse ângulo pode ser visto como a barroquização de uma obra moderna, do mesmo modo que os arquitetos alemães do século 17 barroquizavam igrejas renascentistas.

Quinto, um dos traços destacados por Wölfflin no Barroco era sua capacidade de envolver o espectador, de capturá-lo, de arrastá-lo para dentro da obra, ao contrário da Renascença, em que o espectador permanecia numa relação de exterioridade com relação à obra. A televisão interativa dos nossos dias, que envolve o espectador e dá-lhe a ilusão de participar do espetáculo, pode ser vista como tipicamente barroca, distinguindo-se nisso da etapa “modernista” da televisão, em que os fluxos eram unidirecionais. Mas é sobretudo no cinema que essa tendência é mais acentuada. Talvez seja possível, por essa via, fazer uma distinção entre o pós-moderno e o barroco. Um filme como a *Rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen, em que uma espectadora se apaixona por um dos personagens e este sai da tela para viver esse amor, é um filme pós-moderno, porque é irônico, distanciado, e no fundo baseia-se no principal recurso pós-moderno, o pastiche, a citação, pois é a utilização consciente do topos barroco do teatro dentro do teatro, como em Calderón e Shakespeare. Quem é envolvida é a espectadora fictícia, que assiste o filme dentro do filme, e não o espectador real que assiste o verdadeiro filme. É um filme *cool*, intelectualizado, que não busca envolver emocionalmente o espectador, como faria o barroco, mas interessa-lo, apelar para seu discernimento, para sua inteligência. O filme barroco é o que descrevi antes, o que em vez de dirigir-se à razão do espectador usa toda a gama de efeitos especiais para capturar seus sentidos e suas emoções. Spielberg é barroco. Woody Allen é pós-moderno. Digamos que Allen faz um filme pós-moderno sobre os efeitos emocionais produzidos por um filme barroco.



Sexto, a moderna cultura de massas mobiliza todos os seus recursos técnicos para programar os homens, por um lado para induzi-los à docilidade, ao conformismo social e político, e por outro para confrontá-lo com o espetáculo da violência. Nada mais semelhante à cultura barroca, cuja principal função era inculcar a obediência à Igreja e ao soberano, e que procurava incutir nos súditos e nos fiéis a convicção de que sem um poder absoluto o homem ficaria exposto a todos os horrores da história, simbolizados pelas cenas de decapitação e desmembramento do teatro barroco, por suas alegorias da morte, pela visão da história como ruína, como ossuário. Talvez também seja essa uma das funções da exploração da violência em nossos dias - mostrar que não há saída fora da lei e da ordem. De qualquer modo, nosso presente também está sob o signo do *memento mori*, e também tem seu ossuário, representado por atrocidades infinitamente mais desumanas que as praticadas durante a guerra dos Trinta Anos, que serviram de pano de fundo para o barroco do Seiscentos. As valas comuns de Auschwitz revelaram corpos decompostos e esqueletos. Recentemente vimos a foto de um iraquiano segurando o crânio retirado de um fossa coletiva, exatamente como Hamlet segurando a caveira de Yorick. Nossas ruínas são as de Berlim e as de Bagdá. Cada vez que alguém morre em nome de valores irracionais – nação, raça, cultura ou religião – é um fragmento de Iluminismo que morre dentro de nós. Nossa melancolia é *Trauerarbeit*, trabalho de luto pela morte de nossas utopias.

Sétimo, no Barroco a consciência dos pavores da história estava associada à esperança numa salvação transcendente, por obra e graça da religião. É o que se verifica novamente hoje, depois do descrédito dos messianismos profanos, como o marxismo. De novo, a autoridade do dogma se sobrepõe ao livre arbítrio individual. A razão puramente terrena é desativada. As fogueiras do Santo Ofício se acenderam novamente. Os fatwas se multiplicam, e não só no mundo islâmico. A Contra-Reforma está entre nós, e tem muitas variantes, muitas das quais se filiam à própria Reforma. Vemos isso no Brasil, em que o rádio e a televisão martelam incessantemente mensagens evangélicas fundamentalistas, em que não se pede aos crentes que pratiquem o livre exame, a maior conquista da revolta luterana, mas que levantem os braços num gesto absoluto de entrega, de abdicação intelectual, de *sacrificium intellectus*, gritando “Aleluia”.

Oitavo, o Barroco podia também exorcizar de outro modo as calamidades da história: pela salvação profana. Era a atribuição do tirano, do Príncipe, que no exercício de

um poder absoluto devia proteger seus súditos da desordem, da guerra civil, da violência. Um cínico diria que temos hoje a mesma opção. O Príncipe de hoje é o Presidente Bush, líder democrático dentro dos Estados Unidos e tirano com relação ao resto do mundo, disposto a salvar dos cataclismos da história toda a população do mundo, estendendo-lhe os benefícios da *pax americana*. Diga-se aliás que Bush revelou notável compreensão dos mecanismos psicológicos usados pelo Barroco para reduzir as massas ao estupor quando batizou sua guerra de operação *awe and chock*, pavor e choque. De certo modo, sua guerra foi um espetáculo semelhante ao do teatro jesuítico, a que não faltavam nem os anjos, representados pelas tropas anglo-americanas, nem os diabos, com toda uma gama infernal que ia desde o grande Satã em pessoa, Saddam Hussein, até os diabos menores, como os países da “velha Europa” que se recusaram a apoiar a agressão anglo-americana.

Qual a razão do paralelismo entre nossa época e a época do Barroco? Uma hipótese é que estamos vivendo uma transição entre duas mentalidades, comparável à que se verificou no século 16. Vivemos no passado recente a crença revolucionária na possibilidade de transformar o mundo, a grande explosão orgiástica do maio de 1968, a euforia da *New Left*, a sensação de que o fim da guerra fria tinha deixado para trás os pesadelos da história. Tudo isso evoca certas semelhanças com a sensação de confiança e otimismo que caracterizou a Renascença. E a queda do socialismo real, a selvageria das guerras inter-étnicas do final do século e a emergência de uma dupla barbárie, a terrorista e a americana, fizeram-nos viver o fim de todas essas ilusões, num estado de espírito que não deixa de ter semelhanças com a grande melancolia que se abateu sobre a Europa no período pós-renascentista. O resultado é a cultura de hoje, que como a do Barroco associa fé e dúvida, a esperança de construir um mundo humano e a suspeita de que a salvação não é desse mundo.

Mas por que esse estado de espírito tem caráter universal? A resposta é que estamos experimentando uma segunda vaga de globalização, sob certos comparável à que se deu nos séculos 16 e 17. O substrato de ambas foi um movimento de mundialização do capitalismo, com a diferença de que se tratava no primeiro caso do capitalismo mercantil, relativamente inibido em sua difusão por uma doutrina mercantilista que compartimentalizava os mercados e aplicava controles protecionistas, e no segundo caso, de um capitalismo pós-nacional e neo-liberal que segue, sem inibições, a tendência

globalizadora intrínseca ao capitalismo. Pois bem, creio que o Barroco foi a cultura universal correspondente à primeira globalização, e a nossa é a cultura universal correspondente à segunda globalização. Na primeira, a cultura se irradiava para o mundo inteiro a partir de modelos que emanavam de Roma, Madri e Versalhes, e hoje a partir de modelos que emanam de Nova York ou Hollywood.

Não sei se pode realmente falar num *homo barocus*, com uma alma e uma psicologia próprias, mas não há dúvida de que a mentalidade contemporânea pode ser definida tão dualisticamente quanto a barroca. Queremos abrir-nos ao universal, sem com isso renunciarmos a nossas especificidades locais. Queremos uma vida baseada em valores menos materiais, sem abirmos mão dos ganhos de autonomia proporcionados pelo progresso técnico. Queremos a dimensão lúdica inerente ao mundo pós-moderno, brincando com os possíveis contidos nas virtualidades da era eletrônica, sem perdermos de vista o lado trágico da vida, além de todo jogo, a exclusão mortalmente séria a que estão condenados os inassimilados e inassimiláveis do capitalismo global. Queremos beneficiar-nos da *stasis* de um mundo pós-histórico, capaz de abolir as vicissitudes do tempo e o inexorável fluir da vida em direção à morte, e recusamo-nos a aceitar a idéia do fim da história, que bloqueia o advento do genuinamente novo. Queremos viver plenamente nossa imanência, como cidadãos de um mundo secularizado, e não podemos resignar-nos à perda definitiva da transcendência. Como no Barroco, todas essas antinomias são mediatizadas por uma pseudo-síntese que nos dá a ilusão de que o desejo contido em cada um dos pólos está sendo atendido, mas sabemos que é uma reconciliação fraudulenta, e que nossa subjetividade está irremediavelmente fraturada.

Diante disso, o que fazer? Um caminho é o mimetismo. Filhos do Barroco, devemos imitá-lo. Vivendo num mundo barroco, temos que desenvolver uma reflexão tão barroca quanto seu objeto. É o caminho do chamado neo-barroco. Vivemos hoje um verdadeiro *boom do neo-barroco*.

Ele se manifesta nas artes decorativas, nas artes plásticas, e, como vimos, no cinema, sempre com a preocupação de valorizar o *kitsch*, de recorrer a uma estética do excesso, do desmedido, do ornamentalismo à *outrance*, sempre visando produzir uma impressão de impacto, de estupefação.

Manifesta-se na filosofia, com livros como o de Christine Buci-Glusecksmann (*La raison baroque*) profundamente impregnado da obra de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão, e sobretudo no livro já mencionado de Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*.

Manifesta-se no pensamento político e social, principalmente ibero-americano, que vê no neo-barroco o paradigma de uma nova sensibilidade teórica, voltada para a visualização, para a sensualidade, para o imediato, para a combinação de conhecimentos aparentemente heterogêneos. Além disso, partindo do fato de que o Barroco seiscentista e setecentista havia dado um espaço para a sobrevivência das culturas indígenas e africanas e para sua hibridação com a cultura européia, alguns cientistas sociais consideram que uma postura cognitiva do tipo neo-barroco seria a mais apropriada para facilitar a conciliação entre as culturas particulares e a cultura universal.

Manifesta-se, enfim, na psicanálise. Há um ensaio no seminário 20, *Encore*, em que Lacan diz que “se alinha do lado do Barroco.” Isso é indubitavelmente verdadeiro do ponto de vista estilístico, porque a linguagem lacaniana se caracteriza pelo uso permanente de jogos verbais típicos do Barroco e transmite uma impressão de obscuridade que não está longe do gongorismo. E segundo a psicanalista Denise Maurano, essa afinidade é também verdadeira do ponto de vista do conteúdo, porque na obra de Lacan “se desvela a comunicação íntima entre planos supostamente antagônicos, como o divino e o humano, o bem e o mal, a vida e a morte, o sagrado e o profano, a essência e a aparência, a profundidade e a superfície, o exterior e o interior, o sofrimento e a alegria, e assim sucessivamente, num movimento de torção intensamente explorado nas obras barrocas, que apresentam a meu ver afinidades com os objetos topológicos estudados por Lacan.” Mas em seu belíssimo ensaio Maurano decifra na psicanálise como tal, e não apenas em Lacan, a presença de elementos barrocos, tal como a tensão entre elementos contraditórios e sua permeabilidade recíproca, que caracterizam o dualismo freudiano. Para Denise, essa presença não chega a surpreender se levarmos em conta que a Viena na qual nasceu a psicanálise debatia-se entre o Barroco e o classicismo iluminista, e que esse dualismo em grande parte se reencontra no próprio Freud, dilacerado entre o racionalismo judaico, impregnado pela mentalidade das Luzes, e a cultura sensual católica, característica do Barroco.

Mas com toda sua sedução, o conceito de neo-barroco tem algo de problemático. Seus adeptos de modo geral tendem a idealizar o lado irracionalista do Barroco, sua tendência a apelar para os sentidos e para as emoções, deixando de lado a inteligência. Suspeito, por isso que em grande parte o culto do neo-barroco seja uma das frentes em que se trava o combate contra o Iluminismo. Ora, convém lembrar que em sua essência o Barroco nada teve de libertador. Como vimos, foi uma espécie de contra-revolução cultural, um grande projeto de condicionamento coletivo destinado a refrear os impulsos que pudessem pôr em cheque o absolutismo real e o dogmatismo eclesiástico. Nesse projeto, o Barroco incorporou elementos da cultura adversa, a renascentista, e da cultura popular. Nesse sentido, podemos falar numa síntese barroca, mas feita sob o primado e no interesse do pólo hegemônico.

Já que falei há pouco em psicanálise, peço licença para ilustrar a natureza dessa síntese recorrendo a uma linguagem psicanalítica. A síntese barroca foi da mesma natureza que a operada pelo sintoma, formação de compromisso entre uma instância recalcente e o material recalcado. O sintoma é uma síntese, porque participa da natureza das duas coisas, exatamente como a tosse de Dora, que simbolizava ao mesmo tempo uma fantasia de sexualidade oral e a punição por essa fantasia. Mas é uma síntese patológica, porque é feita sob a ação de forças irracionais, que criam a doença e a perpetuam. Do mesmo modo, o Barroco pode ser visto como uma formação de compromisso entre a sensualidade e a liberdade da Renascença e impulsos contrários que no caso do Barroco católico vieram do Concílio de Trento, articulador ideológico da Contra-Reforma. É essa formação de compromisso que explica a presença na cultura barroca de elemento antitéticos, aludindo seja à sensualidade e à auto-confiança na razão humana, típica da Renascença, seja ao ascetismo, à austeridade, à desvalorização da vida e da razão, que foram a marca registrada da reação tridentina. Foi também uma síntese, mas uma síntese na qual o poder dava todas as cartas. Ele só deixava aflorar o material recalcado na medida em que fosse uma liberação controlada e funcional para o sistema de forças dominantes. Foi uma síntese comparável à efetuada pelo sintoma: uma síntese *histérica*.

É preciso opor a essa síntese *histérica* o que eu, recorrendo a uma figura muito barroca – a paronomásia- chamaria de síntese *histórica*. Nossa tarefa também consiste em reconciliar pólos antitéticos. De certo modo, são os mesmos com que precisou defrontar-se

o Barroco. De um lado está a fé iluminista na autonomia, na libertação dos sentidos, no progresso, na ciência, na fraternidade humana. De outro lado, está a consciência de que o homem é um ser violento, egoísta, mero joguete da fatalidade, vítima do sofrimento, predestinado para a morte. Como sabia um grande pensador barroco, Pascal, o homem é duplo por essência, meio angélico, meio bestial. Mas ao contrário do Barroco, nossa síntese se faz sob a égide da razão, e não da autoridade. A síntese *histórica* é feita sob o primado de uma instância castradora – o superego, o Concílio de Trento – que cria a doença ou perpetua a injustiça. A síntese *histórica* é feita sob o primado de uma instância racional – o ego, uma comunidade de homens livres - que ajuda a promover a felicidade, individual ou coletiva. Ela está a serviço de um objetivo humanista, e não de uma intenção teocrática. É objeto de uma construção permanente, radicalmente democrática, baseada na certeza de que o entendimento mútuo é possível, apesar das taras da natureza humana, vencendo todos os obstáculos, sem desanimar com as regressões inevitáveis.

O Barroco seiscentista buscava influenciar e não persuadir, mobilizar afetos pela retórica e não convencer pela argumentação racional. São exatamente essas as características do Barroco de nossos dias. Por isso mesmo, uma crítica neo-barroca, que procure mimetizar aquilo mesmo que ela combate, faz pouco sentido. Não se pode lutar contra uma cultura manipuladora utilizando as armas da manipulação, do mesmo modo que não se pode lutar contra uma cultura baseada no kitsch e na massificação utilizando as armas do kitsch e da massificação. É preciso mudar de terreno. O verdadeiro terreno é o do Iluminismo contemporâneo, que vai construindo gradualmente o que chamei a síntese *histórica*, em oposição à síntese *histórica*. No fundo, estaríamos repetindo, com isso, uma trajetória já percorrida, porque também o Barroco do século 17 foi seguido pelas Luzes, no século seguinte.

Mas nessa mudança de terreno, não podemos ser injustos com o que devemos ao Barroco de Bernini e do Aleijadinho. Sem o sofrimento nele depositado, sem a voz dos oprimidos que apesar de tudo ressoa nele, sem a lembrança dos que se perderam em seu eterno labirinto, o novo Iluminismo não teria como enfrentar a tarefa de construir uma síntese que faça justiça aos dois pólos de sua dialética, o pólo da esperança e o pólo da melancolia.