

DESCENTRAMENTOS BARROCOS

BAROQUE DECENTRALIZATIONS

Rosana Pereira de Freitas¹

RESUMO: Este artigo aborda, a partir das noções de barroco, retomadas na segunda metade do século XX por diferentes autores, o processo discursivo e o uso e seus instrumentos analíticos, para chegar às abordagens e estratégias de aproximação da produção artística dos anos oitenta.

Palavras-chave: barroco; ontologia da imagem; neobarroco; arte contemporânea;

ABSTRACT: In order to address the approaches and strategies for legitimizing the artistic production of the 1980s, this article recalls the baroque. The study presents, from the notions of Baroque taken up in the second half of the 20th century by different authors, the discursive process and the use and its analytical instruments.

Keywords: baroque; image ontology; neobaroque; contemporary art;

Para Marcos e Kavita

A existência nada mais é que um fluxo de imagens que mudam sem cessar, geram-se umas a partir de outras, combinam-se das formas mais caprichosas. E não só a imagem é naturalmente instável, como nunca se pode saber quando de fato ela é, porque no exato momento em que começa a se fazer, a existir, começa também a se desfazer, a morrer (Argan, 1995).

¹ Professora doutora adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte da EBA/Escola de Belas Artes da UFRJ/Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: curadoriafreitas@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3289-6791

A frase acima não foi retirada de uma análise sobre a arte — a existência ou a produção de imagens — de nossos dias. Giulio Carlo Argan, seu autor, ao escrevê-la, referia-se à produção seiscentista. Referia-se ao que seria a percepção, em sua época, do homem do *seicento* italiano.

Diante do debate sobre o estatuto de novas formas de imagem² — realizadas a partir de meios técnicos como o computador, o cinema, a fotografia —, diante das propostas de se interrogar sobre o valor e a natureza da imagem, propomos uma reflexão sobre alguns pontos situados nas origens desse momento. Momento específico, circunstância que provisoriamente identificaremos apenas como aquela à qual a História da Arte tradicionalmente se refere como a da passagem da Renascença ao Barroco. Aliás, talvez seja melhor, por ora, esquecermos tais denominações. Diremos simplesmente que buscamos pensar as mudanças ocorridas nos códigos de representação, ou melhor, certas mudanças no estatuto da imagem, consolidadas em fins do século XVI e princípios do XVII.

Nos lembra Regis Debret — em seu texto *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident* — das nossas dificuldades em ver o ver. Ele nos recorda que não é possível vermos nossa visão. Que a história da arte, embora dela tributária, não nos teria dado uma história da visão.

2 Muitas vezes parte-se exclusivamente da contemporaneidade para pensar a imagem. Entre nós, um dos mais difundidos autores, Arlindo Machado, ambigüamente chama atenção para o fato: “Nos círculos de especialistas, já é lugar-comum dizer que o universo da imagem vive hoje a sua fase pós-fotográfica, querendo-se dizer com isso uma fase em que a imagem – e sobretudo a imagem tecnicamente produzida – libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo, ou daquilo que nós chamamos um tanto impropriamente de a ‘realidade’. O que marca de forma mais aguda esta fase é uma lenta mas inexorável mudança dos hábitos perceptivos do público em relação a uma, digamos assim, *ontologia* da imagem fotográfica. (...) A imagem se oferece agora como um ‘texto’ para ser decifrado ou ‘lido’ pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada.” Disso decorreria que “o acesso à esta última fase é agora mais mediado e menos inocente.” Ele segue: “Do espaço *isotópico* da figuração clássica, baseado na continuidade e na homogeneidade dos elementos representados, baseado na convergência de todos os elementos em torno de um ponto de fuga, passamos agora ao espaço *politópico*, em que os elementos constitutivos do quadro migram de diferentes contextos espaciais e temporais e se encaixam, se encavalam, se sobrepõe uns sobre os outros em configurações híbridas. O mundo passa a ser visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextrincável, em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios os eventos, todos os contextos, todas as operações” (Machado, 1998).

Debret nos faz perceber, a partir de dois exemplos distintos, como o olhar teria assumido o papel de comunicar substâncias, cabendo à imagem desempenhar o papel de mediação efetiva. Ele conta a anedota de uma cascata pintada no interior de um palácio, que roubava o sono de um imperador chinês, — a ponto de fazê-lo pedir ao primeiro pintor da corte para apagá-la — e rememora o conselho, a receita — publicada em seu tratado —, de Alberti para insônia: a contemplação de uma cascata pintada, uma fonte ou rio, para ajudar a conciliar o sono.

Com efeito, sua preocupação é identificar os códigos invisíveis do visível, as primícias do olhar ocidental. Do capítulo intitulado *La naissance par la mort* (Debray, 1987), por exemplo, extrai-se a conclusão de que representar é fazer presente o ausente. É, portanto, não somente evocar, mas substituir.

A evolução conjunta das técnicas e crenças o conduziria a destacar três momentos da história do visível: o olhar mágico, o olhar estético e o olhar econômico. O primeiro suscitaria o ídolo, o segundo, a arte, o terceiro, o visual. Mais que visões, seriam organizações de mundo.

Olhar não é receber, ele diz, mas ordenar o que se vê. A imagem extrai seu sentido do olhar, como a escrita o extrai da leitura. Debret evoca Roger Chartier, sugerindo que pode ser bastante útil para a história da arte pensar tais questões — à semelhança da leitura — em termos de práticas de recepção e práticas de representação.

É frequente se falar em representação moderna, em pintura, sem se preocupar antes em defini-la. “Noção vaga e abstrata” (Garcia-Porrero, 2003), que parece possuir, ao menos, um ponto de convergência entre os recentes teóricos da imagem: seu raio de atuação cronológico. Mesmo os ciosos em defini-la ontologicamente, terminam por atribuir-lhe o mesmo período de vigência. Representação pictórica moderna seria assim delimitada — ao menos à primeira vista — como aquela que veio à cena com o *Quattrocento* italiano e cujos fundamentos teriam sido problematizados por impressionistas e cubistas em fins do século XIX. Seria a responsável pela suplantação da representação icônica medieval, ligada à *Idea*, e que por isso mesmo não se configurava como uma ciência autônoma.

Embora atribua-se — sem grandes nuances — ao que se convencionou chamar de “representação moderna”, em pintura, uma unidade de fundo mimético, que faz com que se

apreenda dessa maneira manifestações que vão do Renascimento até as mudanças que a reclamarão abstrata, nos parece necessário fazer certas distinções. Mas o que se poderia diagnosticar como as mudanças mais significativas após a consolidação do código perspéctico?

Naturalmente não há consenso sobre isso. Há quem resista a enxergar tais transformações, ou simplesmente acredite mais produtivo trabalhar com grandes arcos temporais. Ao propor sua análise de Velásquez, J. A. Hansen diz que Foucault se equivoca ao afirmar que a semelhança morreu no XVI: “Ele não se deu ao trabalho de passar os Pirineus, ficando na França e não indo à Itália, à Península Ibérica e à América Espanhola e Portuguesa, lugares onde a similitude atuou, e bem, até o final do XVIII” (Hansen, 1998).

Restaria-nos, então, alterar a formulação: o que muda no que Hansen chama de ‘similitude’? Acaso existe, na passagem da Renascença ao Barroco, uma mudança no seio da representação pictórica?

É necessário retornar a Foucault. Em *Las meninas*, primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, ele afirma que talvez haja, no quadro homônimo de Velásquez, “a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre”:

Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito³ mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação.

3 Não nos deteremos na questão do sujeito, mas vale lembrar, como chama atenção Stuart Hall, que o fato do sujeito moderno ter nascido no seio da dúvida que se seguiu ao deslocamento de Deus do centro do Universo, da dúvida cartesiana, que ele *nunca* (o grifo é dele) foi estabelecido e unificado como nossa forma tradicional de descrevê-lo costuma sugerir.

Como se dá essa passagem? Em que consiste tal alforria? *Como* a representação pode se dar como pura representação? Podemos utilizar-nos de uma formulação do próprio autor. Referindo-se a esse momento, ainda anterior à transparência e neutralidade⁴ que a linguagem iria adquirir, pergunta Foucault: “No fim do século XVI, no começo ainda do século XVII, como era pensada a similitude? Como ela podia organizar as figuras do saber?”.

Tratavam-se de maneiras específicas e codificadas de imitar. Da farta ‘trama semântica da semelhança no século XVI’, ele elege quatro: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*.

Em seu texto “A retórica e a arte barroca”, Giulio Carlo Argan indica os aspectos da influência aristotélica sobre a arte do período que foram essenciais à superação do cânon formal, do neoplatonismo quinhentista cuja maior expressão é o maneirismo pleno. Ele parte não apenas da *Poética* de Aristóteles, mas também da *Retórica*, das obras retóricas de Cícero, referidas por Bellori.

Se é fato inequívoco que a poética aristotélica regia as premissas das práticas de representação também no século XVII, da Itália ao Brasil, passando naturalmente por Portugal e Espanha e estendendo-se à América Espanhola, supostamente acorrentando-a a seus cânones, é também digno de nota que a esse período corresponda a formação da Europa política moderna. Não se pode esquecer o caráter intrinsecamente político e internacional da arte do *seicento* europeu. Não se tratava apenas de uma questão de irradiação de gosto. Como nunca, a arte defendeu sua própria autonomia disciplinar. Segundo Argan, há, ao mesmo tempo, um forte princípio de autoridade e um nascente espírito de liberdade, que se situa, nas práticas artísticas, entre o classicismo idealizante e o realismo testemunhal. De resto, ele diz, “Aristóteles e Cicerone, fontes primeiras da cultura *setecentesca*, ensinavam que se pode persuadir de muitas maneiras”.

4. Posteriormente — e para Foucault, tal fenômeno é mais geral que o cartesianismo — a história e a ciência vão se achar separadas uma da outra. “Desde então, o texto cessa de fazer parte dos signos e das formas da verdade; a linguagem não é mais uma das figuras do mundo sem a assinalação imposta às coisas desde o fundo dos tempos. A verdade encontra sua manifestação e seu signo na percepção evidente e distinta. Compete às palavras traduzi-la, se o podem; não terão mais direito a ser sua marca. A linguagem se retira do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e de neutralidade.”

É no segundo capítulo de *As palavras e as coisas*, intitulado *A prosa do mundo*, que Foucault sentencia: “Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las”. A pintura, segundo o autor, “imitava o espaço”. E a representação se dava como repetição: “teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar” (Foucault, 1995).

Ao estudar o sistema geral do que ele chama de ‘idade clássica’, Foucault propõe uma teoria geral dos signos e da representação à qual reporta, a um só tempo, a gramática geral, a história natural e a economia. Ele nos lembra que as ciências trazem sempre consigo o projeto, ainda que longínquo, de uma exaustiva colocação em ordem. Uma exposição de conhecimentos, afirma, “dar-se-á sempre num sistema contemporâneo de si próprio”. Tal sistema, “o centro do saber, nos séculos XVII e XVIII, é o *quadro*⁵. Quanto aos grandes debates que ocupam a opinião, alojam-se muito naturalmente nas dobras dessa organização”.

Se o mundo ocidental debateu-se para saber se a vida era apenas movimento ou se a natureza era bastante ordenada para provar Deus, não é porque um problema fora aberto; é porque, após ter dispersado o círculo indefinido dos signos e das semelhanças, e antes de organizar as séries da causalidade e da história, a *episteme* da cultura ocidental abriu um espaço em quadro que ela não cessou de percorrer desde as formas calculáveis até a análise das mais complexas representações.

5 O grifo é dele.

Não estamos preocupados meramente com a questão do estilo⁶, ou em identificar apenas uma suposta operação barroca⁷, mas buscamos a variação em novos matizes, ocorrida nas práticas de representação dos séculos XVI ao XVII, que configurou o abandono de certo projeto de forma em favor da imagem.

O que distinguiria a vontade de forma do Renascimento, identificável já mesmo no projeto de Giotto, na própria idéia de projeto renascentista, que terminaria por se configurar na “Perspectiva como forma simbólica” e estaria na origem da forma quadro — quadro de cavalete — das imagens propostas posteriormente?

Na Idade Média, o espaço — divino — é revelado. Na perspectiva, o que temos é a redução a um código simbólico de ordenação, de medida do mundo pela apreensão do homem: o espaço euclidiano — que tem na geometria a medida do mundo —, em superfície.

Sua vigência, entretanto, é curta: “A arte abandona todo interesse cognoscitivo no exato momento em que vai se formando, com Galileu, o método específico do conhecimento rigoroso, a ciência”. Não é por outro motivo que Michelangelo terminaria por carregá-la de significados morais, e não mais cognoscitivos.

Se, por um lado, teremos de esperar até o XIX para que o observador possa observar-se⁸, por outro, há um deslocamento na passagem do século XVI para o XVII digno de nota: o posicionamento do espectador. Doravante o espectador não possuirá mais um ponto fixo onde tenha de se colocar; ele é instigado a mover-se.

6 Banimos, de caso pensado, mas não sem algum prejuízo para as questões aqui expostas, por exemplo, toda a conceituação em torno do Maneirismo.

7 As dobras de Gilles Deleuze.

8 Somente depois da virada do século XVIII para o XIX surgem finalmente indícios de que os homens começam a observar-se enquanto observam – e, na medida em que tal posição secundária de observador foi institucionalizada, estabeleceu-se também a convicção de que aquele conhecimento depende do ponto de vista e do aparato cognitivo do observador (Gumbrecht, 1998).

Se o artista não está mais na situação de quem, por conhecer, distingue a verdade da ilusão e do erro, a essência da aparência, então a forma-conceito que repete a estrutura racional do criado não é mais do que uma imagem entre as infinitas imagens possíveis (Argan, 1995).

É preciso atentar — a advertência é trazida pelo comentário de Argan do método iconológico, especificamente o desenvolvimento realizado pela maturidade de Panofsky, ao reconhecer seu mérito em levantar os pressupostos para a superação das limitações eurocêntricas da história da arte — para o fato de que a forma, “valor supremo da arte ocidental e argumento de sua superioridade intelectual”, nada mais é que uma variedade da imagem — mais precisamente, a maneira pela qual, “se qualifica e (se) legitima a imagem nas épocas que se dizem clássicas”.

Esclarece Argan que o que se chamará ‘classicismo barroco’ não será imitação, mas desenvolvimento, extensão, reinvenção da cultura clássica. Ele admite que as poéticas barrocas retomariam, valorizariam e desenvolveriam a concepção clássica de arte como imitação (*mimese*), mas para elas arte é, acima de tudo, representação. Tal representação não teria por fim conhecer melhor o objeto representado, mas persuadir, impressionar, comover. “A arte é um produto da imaginação e sua finalidade precípua é ensinar a exercitar a imaginação” (Argan, 2003).

Para Argan, imaginar é ser capaz de ir além da coisa em si, situando-a em um espaço e tempo mais vastos, relacionando-a com outras coisas e com o todo.

Em uma carta a que se atribui a data de c.1620, e que teria sido publicada pela primeira vez já em 1675, Michele Giustiniani, um mecenas da época, distingue artistas que pintariam *di maniera*, isto é, identifica um tipo de artista que, “tendo uma longa prática do desenho e do colorido, a partir de sua própria imaginação (*fantasia*), e sem nenhum modelo, forma na pintura o que ele tem em sua imaginação” (Haskell, 1997).

Não é por acaso que, em outra circunstância, em seu livro *Clássico Anticlássico*, Argan faz questão de deixar claro que “o processo consistiu essencialmente na transição de uma concepção de arte como *mimese*, baseada nos modelos fundamentais da natureza e da história, a uma arte como ‘maneira’, prática adequada a situações, exigências, dificuldades do presente”.

Clássico e anticlássico são duas posturas diante da Antiguidade. Numa leitura clássica, o antigo é modelo universal e atemporal, e numa anticlássica, o antigo seria um repertório a ser historicizado, percebido no distanciamento do tempo, num sentido de antiguidade, e revivido na atividade prática do artista, que terminaria sempre no dilema de recriá-lo ou apenas evocá-lo. Isso porque, insiste Argan, a história, no pensamento humanista, é uma ideologia. E é a maneira de lidar com essa ideologia que nos ajuda a entender a desenvolvimento da obra de cada artista, pois a própria história acaba sendo encarada de maneira particular por alguns artistas. A ideologia do antigo era incompatível com uma “classicidade áulica, universalista, plenamente representativa do equilíbrio, da harmonia, da ordem do universo”.

Louis Marin, no capítulo dezoito — *Representação e simulacro* — do seu estudo *De la représentation*, apresenta a oposição proposta por Pierre Charpentrat entre mimesis e *trompe-l'oeil*, entre representação e simulacro. Também Baudrillard, no ensaio *O Trompe-l'oeil*, recorre à distinção de Charpentrat.

Charpentrat questionaria a própria definição de *trompe-l'oeil*, o significado primeiro da expressão. O *trompe-l'oeil* não enganaria o olho, uma vez que o que há é um reconhecimento e não uma ilusão. Diante de um retrato – o exemplo é dele – não há quem se engane, acreditando estar de fato diante da pessoa retratada. O que se dá é sempre um reconhecimento. Um “efeito de presença” e não um engano.

Há reconhecimento, não ilusão. A aplicação das leis da perspectiva permite ao pintor apresentar um objeto em três dimensões, mas não nos propõe tomá-lo como um objeto tridimensional.

No lugar da imagem transparente, alusiva, que atenderia ao amante da arte, ao *contemplador*, o *trompe-l'oeil* tenderia a um outro tipo de proposição. Seu ponto, seu objetivo, seria substituí-la (a imagem-ausência) pela “intratável opacidade de uma presença”. Um efeito de presença, que estaria já prevendo, e se tornaria possível, graças à figura do espectador.

De tal efeito o espectador extrairia todas as consequências de uma visão que ele (espectador) *sabe* ‘errada’, enganosa. Não devemos nos iludir: ele domina os códigos de percepção que dele se espera. Não foram poucos os que exploraram isso: Pietro da Cotorna, Gaulli, o Padre Andrea Pozzo, com seus tetos ilusionistas, ou os alemães do XVIII, estariam todos eles buscando esse ‘efeito de presença’.

A questão seria, então, não mais pensar uma ausência, mas trabalhar a partir dessa presença. Quase como se o *trompe-l'oeil* se separasse do objeto, abandonasse o objeto que ele representa, para tornar-se ele mesmo um 'objeto', uma nova categoria de objeto. Da confusão pintura-escultura — para mantermos a linha anterior de exemplos, os tetos ilusionistas, poderíamos citar os entablamentos e coroamentos que fundem-se nas pinturas propriamente ditas, muitas vezes sem que se perceba quando começa um e termina outro —, da potência desse efeito óptico, ele nasce: buscando uma outra natureza, aí ele se afirma.

Se representar é trazer à presença um objeto ausente, aqui se trata de trazer a força dessa ausência. Para isso, nos lembra Marin, um dos expedientes é tornar ausente ou invisível a realidade do quadro. Assim, temos um postulado teórico/prático do quadro: a invisibilidade da superfície é condição de visibilidade da obra. O que estaria em questão seria a elevação do olhar à potência de olho teórico.

Talvez um exemplo esclarecedor, em relação a essa dissimulação, seja a anamorfose, pois de todos os mecanismos recalcados para tornar a visibilidade possível, ela se dá no interior do próprio quadro.

Do ponto de vista de Marin (1994)⁹, é possível afirmar que a representação pictórica moderna é marcada pela diferença entre dois tipos de representação, caracterizados respectivamente pela sua relação específica com o que se chama *imagem*. De um lado, uma representação que procura se legitimar pela eficácia de sua presença. De outro, uma representação que contém sua própria destruição enquanto imagem. Quanto ao primeiro tipo, ele se relaciona com os meios de reprodução mecânicos, com que se integra à tradição da presença pictórica, se-

9 Não nos deteremos às suas análises de Poussin. Sobre o método de Marin, esclarece Calabrese que ele parece associar-se ao princípio segundo o qual “se faz semiótica da arte apenas quando esta é ‘semiotizada’ através da linguagem verbal”. Mas, segundo Marin, tal semiótica é encontrada não tanto no procedimento de segmentação em ‘lexias’ do quadro, determinadas simultaneamente à sua análise semiótica, mas nas descrições verbais do próprio quadro, que não são necessariamente uma metalinguagem semiótica. As descrições do quadro são, mais simplesmente, um material que o verbaliza, mostrando, entre outras coisas, a multiplicidade de leituras possíveis e deixando, além de tudo, entrever que o quadro é provavelmente a matriz de verbalizações que podem ser infinitas ou extremamente abertas (Calabrese, 1985).

gundo a qual a imagem se faz eficaz por meio do ilusionismo da representação (Marin, 1994).

Para o homem do Renascimento, não há diferença entre ler o mundo ou os livros. Em Foucault lemos sobre a façanha de Dom Quixote: transformar a realidade em signo. “Em signo de que os signos da linguagem são realmente conformes às próprias coisas. Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros. E não concede a si outras provas senão o espelhamento das semelhanças”.

Mas *Dom Quixote* desenharia o negativo do mundo do Renascimento, pois sua escrita cessa de ser a prosa do mundo. Nela, as semelhanças e os signos rompem sua antiga aliança: as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio. A escrita e as coisas não se assemelham mais.

Isso não significa dizer que a linguagem havia se tornado inteiramente impotente. “A verdade de *Dom Quixote* não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas”. O poder representativo da linguagem seria, assim, a própria ficção frustrada das epopéias. Foucault sentencia: “As palavras acabam de se fechar na sua natureza de signos”.

Por isso *Dom Quixote* é a primeira das obras modernas. Pois é onde, pela primeira vez, se vê a razão cruel das identidades e das diferenças “desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes (...) aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entre numa idade que é, para ela, a da *desrazão* e da imaginação”.

Caberia, portanto, ao poeta, garantir a função alegórica, ser capaz de ouvir a ‘outra linguagem’ da semelhança, sem palavras nem discursos. Encontrar o poder de estranheza das palavras. Daí em diante, nos adverte Foucault, que a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças. No começo do século XVII, ele diz, nesse período que, “com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. (...) A idade do semelhante está fechando-se sobre si mesma. Atrás dela só deixa jogos. Jogos cujos poderes de encanto crescem com esse parentesco novo da semelhança com a ilusão; por toda a parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras; é o tempo

privilegiado do *trompe-l'oeil*, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa um teatro, do quiprocó¹⁰, dos sonhos e visões; é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem”.

É o tempo, poderíamos acrescentar, no qual o espectador não possuirá mais um ponto fixo onde tenha de se colocar; onde ele é instigado a mover-se. Do *trompe-l'oeil*, à pintura arquitetônica, aos tetos ilusionistas e anamorfofos, tudo parece confirmar: estamos diante de uma outra maneira de lidar com o espaço. Diante de uma outra espacialidade, de um deslocamento. Um deslocamento da figura do espectador, ou melhor, talvez pudéssemos afirmar desde já, de um *descentramento*.

Outra narrativa?

Eu gostaria de ver uma imagem de Bárbara Kruger que dissesse ‘não precisamos de outra narrativa’. Danto, A. (2006)

Precede, à ironia acima citada por Danto, uma referência sua a outro trabalho de Kruger, a saber, *O que será do século XX quando ele terá início?* Para o filósofo americano, o século XX teria demorado sessenta e quatro anos para começar. Até então, teria ficado na inércia do século XIX. Sobrevivem, segundo ele, ainda hoje, muitas das instituições de repressão do século XIX, embora, ao longo desses anos, elas foram exaurindo muitas de suas “terríveis ideias”, uma a uma. Mil novecentos e sessenta e quatro é o ano de nascimento da *Pop*, e a *Pop*, para ele, não é apenas mais um movimento artístico:

Em minha concepção, a Pop não era só um movimento que vinha após um movimento e que seria substituído por outro. Era um momento cataclísmico que assinalava profundas transformações filosóficas no conceito de arte. Foi o que realmente proclamou o século XX.

Arthur Danto (2006), no capítulo intitulado *A pintura e o limite da história: o desaparecimento do puro*, de seu clássico *Após o fim da arte*, aproxima já o expressionismo abstrato ao barroco:

¹⁰ Do latim *qui pro quo*, cunhado no século XVII. Tomar uma coisa pela outra. Situação cômica ou faceta resultante de equívocos..

podíamos pensar que o tratamento expressionista abstrato da pintura como pintura – sumosa, viscosa, gotejante, gorda – era apenas o que exigia a teoria: que a pintura viesse a se tornar o seu próprio tema. Revelou-se, contudo, não ser esse o caso: se o rótulo ‘expressionismo abstrato’ significa alguma coisa, significa a condição ‘pictorial’: gestos rápidos e soltos, ou a sua aparência: massas borradas e fundidas umas às outras em vez de formas distintas, ritmos amplos e conspícuos; cor interrompida; saturações ou densidades de tinta desiguais, pincéis e facas expostos ou marcas de dedos – em suma, uma constelação de qualidades como aquelas definidas por Wölfflin quando extraiu sua noção do *Malerische*¹¹ da arte barroca.

Recorda Danto (2006) que o modernismo dissolveu um grande número de fronteiras. Segundo os princípios formalistas, não havia mais uma base séria para distinguir arte e artesanato. Por isso era possível expor peças africanas ao lado de esculturas modernas, mas também peças de artesanato ao lado de Brancusi.

Segundo essa concepção, todas as obras de arte constituem uma unidade, e num certo sentido o modernismo foi o movimento artístico que franqueou a ampliação do gosto que nos possibilita expor trabalhos de ‘Negro Sculpture’ em museus de belas artes, concebidos assim como enciclopédias da forma. Todos os museus, como eu disse, são museus de arte moderna, na medida em que o juízo do que é arte se baseia em uma estética do formalismo. O esteta em toda parte se sente em casa.

Foi essa tese que a exposição amplamente criticada *Primitivismo e Arte Moderna*, no Museu de Arte Moderna, em 1984, tentaria demonstrar. No pós-moderno, porém, há uma indisposição para a questão. Tudo passa a ser politizado, e quando se resolve colocá-los lado a lado – lembremos também a mostra *Magiciens de la Terre* – isso não ocorre sem discussão. Para Danto, o fim do modernismo significou o fim da tirania do gosto e abriu espaço para o lado antiformal e antiestético, tão criticados, por exemplo, por Greenberg, no surrealismo.

11 Pictórico. Danto usa a expressão no original.

“O pluralismo do presente mundo da arte define o artista ideal como pluralista. Muita coisa mudou desde o século XVI, mas estamos de muitas maneiras mais perto deste século do que de qualquer outro período posterior da arte”. Danto se refere ao saleiro de Cellini, à indistinção arte-artesanato. Antes de Greenberg, antes da pureza modernista, o artista também não precisava ser puro. Nem ele, nem seus meios.

Assim como o caráter teleológico da teoria modernista, a história da busca, pela arte, de uma identidade filosófica, havia, segundo Danto, se acabado. E agora que havia terminado, os artistas estariam livres para fazer tudo o que desejassem fazer:

Uma coisa não é mais certa do que outra. Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso que pretendi dizer com o ‘fim da arte’, quando comecei a escrever sobre esse fim em meados da década de 1980. Não que a arte morreu ou que os pintores deixaram de pintar, mas sim que a história da arte, estruturada narrativamente, chegara ao fim (Danto, 2006, p. 139).

Não é que nada tenha acontecido, no mundo da arte, nos últimos trinta anos, como teria afirmado – Danto gosta de lembrar – Clement Greenberg. Nem que a arte estaria se movendo lentamente, mas a questão é que o próprio conceito de história em que arte se movia – lenta ou rapidamente – teria ele próprio desaparecido do mundo da arte. E nós, a partir de então, viveríamos no que ele passa a chamar de época “pós-histórica”.

Moacir dos Anjos, em seu manual *Local/Global: arte em trânsito*, trata do reconhecimento de uma produção simbólica, da auto-afirmação de culturas locais diante do processo de globalização, situando-o a partir da proliferação de textos críticos que, a partir de meados dos anos oitenta, buscam apreender a dinâmica ‘multicultural’ da produção artística contemporânea.

Remontam à década de 1980 as tentativas mais ou menos sistemáticas de compreensão das implicações, tanto econômicas e políticas como culturais, do que se convencionou chamar globalização.

No mundo das trocas – a complexa transnacionalização da produção de mercadorias, a constituição de mercados financeiros alheios a qualquer regulamentação ou agenciamento nacional – também as simbólicas sofrerão o impacto da mundialização.

Após “a crise da arte como ciência europeia”, após a mudança de eixo Velho Mundo x Novo Mundo, como um capítulo da história da arte recente pode começar na Itália, que já tinha há muito sido preterida? Após a *Arte Povera*, que no entanto possui uma denominação de caráter local, cabe ao crítico e “agitador cultural” Bonito Oliva propor uma expressão com pretensões mais amplas: Transvanguarda Internacional. Tratava-se de uma denominação que buscava não apenas batizar o “restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz[ia] de volta à arte a tradição da pintura”, mas reunir uma frente do mercado.

Para introduzir seu capítulo sobre os pós-modernismos, após lembrar o impacto das crises financeiras e suas consequências no meio de arte europeu, Michael Archer, em sua história concisa, lembra que, no início dos anos oitenta, Oliva destacava a morte da ideia do progresso em arte. Não haveria mais uma história da arte linear, mas uma multiplicidade de atitudes e abordagens que exigiam nossa atenção:

Uma das conseqüências de a arte ter-se livrado do desenvolvimento passo a passo era a liberdade de buscar inspiração em toda parte: em vez de lutar por desenvolver um estilo atual avançando o caráter do período imediatamente anterior e a ele correspondendo, a arte da Transvanguarda podia, e até devia, citar qualquer período que desejasse. (...) portanto, a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro.

Quando perguntado pelas origens de seu interesse por arte latino-americana, Adriano Pedrosa conta que, na medida em que ninguém¹² queria ir aos países latino-americanos, coube a ele a tarefa. Na Bienal, que muitos reconhecem como “uma grande escola”, os quadros de então se interessavam em viajar para Londres, Nova Iorque, mas não para Santiago, Caracas ou para Bogotá. Mas imediatamente os fluxos se encontram, e a demanda por “novidades”, pelo “outro”, por parte do meio de arte internacional, vem coincidir com seu percurso. Quem já

12 Entre os curadores principais da Fundação Bienal de São Paulo à época.

circulava nesses países, quem já vinha mapeando tal produção, fatalmente iria se beneficiar. O momento seguinte seria aquele da demanda declarada, no qual Pedrosa se vê em situação privilegiada. Em texto publicado na revista *Lapiz*, em Madrid, Paulo Herkenhoff (1997) descreve como até a década de 1980 “havia grande dificuldade em assumir o bloco cultural latino-americano”. Exceção feita a alguns poucos, como Aracy Amaral. Segundo ele foram os curadores europeus e norte-americanos que ‘latino-americanizaram’ a arte brasileira:

Tivemos medo, suspeita e mal-estar. Temíamos que as nossas bananas fossem confundidas como procedentes de alguma República de Bananas qualquer. Havia quem preferia que fôssemos ‘universais’, espécie de filhos mestiços da razão ocidental.

No momento em que não há mais meta-relatos homologatórios¹³, que a ideia de uma grande e única narrativa é colocada em questão, as pequenas narrativas, “micro-história e ficção”, até então esquecidas ou eclipsadas, passam a ganhar espaço na cena principal. Os artistas, assim como curadores, passam a viajar ainda mais. Esse é o cenário. Nele, encontramos o lugar barroco. O lugar-comum, o tropos barroco, uma alternativa a uma construção identitária frágil - a latino-americana.

Segundo Anna Maria Guash (2005) tudo começaria com Bonito Oliva aplicando o termo “neo-maneirismo” à Transvanguarda italiana. Acreditamos que o passo seguinte seria a extensão ao ou substituição pelo barroco. Ao menos por aqui, não há dúvidas: imediatamente se passou ao barroco. Apesar das pedras – de fato foi praticamente isso - atiradas ao crítico italiano, por ocasião da exposição *Transvanguarda e culturas nacionais* realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e ainda que rejeitando o termo “transvanguarda”, podemos dizer que suas premissas já haviam sido incorporadas.

13 “Estamos num período de permissividade, e é do ar do tempo que eu falo. De toda parte nos pressionam para acabarmos com a experimentação, nas artes e fora delas. Li um historiador de arte que defende os realismos e milita pelo advento de uma nova subjetividade. Li um crítico de arte que difunde e vende o “Transvanguardismo” nos mercados da pintura”. São as primeiras palavras de Lyotard, Jean-François, em seu *O pós-moderno explicado às crianças*.

O crítico Roberto Pontual aplicaria, por exemplo, o termo barroco à nossa Geração 80. Mais do que uma reação a seus pressupostos teóricos, a mostra *Transvanguarda e culturas nacionais* frustrou as expectativas dos artistas, e o debate parece ter sido muito mais uma reação – mesmo ao aspecto mercadológico – às intenções de Oliva. À sua suposta tutela, no mínimo. Embora Oliva fosse rejeitado, o uso feito por Pontual não teve a mesma sorte. Ou azar. Filho do vale-tudo neoexpressionista dos anos 80, o neobarroco logrou sucesso rápido e não foi questionado.

Na mirada que dispensaria um olho ao presente e outro ao passado, por alguma razão o olho voltado ao passado teria se fixado no barroco. Segundo Guasch, como já foi dito, é a partir da referência ao maneirismo, utilizado por Bonito Oliva para apresentar a *Transvanguarda* – que ele definidia precisamente como olhar que teria um olho no presente e outro no passado –, que tal isso se dá.

Teriam Severo Sarduy, Gilles Deleuze, Guy Scarpetta, Omar Calabrese, Francisco Jarauta, Jose Luis Brea, Massimo Cacciari e Christine Buci-Gluksmann, realizado o mesmo olhar, ao mesmo tempo em que se renovava o interesse pelo modo minimalista. De acordo com Anna Maria Guasch, isso favoreceu os processos de contaminação entre dois conceitos estilísticos e entre dois territórios culturais antagônicos, o minimal e o barroco, um caracterizado por sua estética fria, geométrica, lógica e ascética, e o outro pelo excesso, a instabilidade, a metamorfose, o caos, o labirinto, o fragmento, a complexidade, a dispersão e a perversão. É Guash a afirmar:

dentre os teóricos e literatos mencionados, foi Omar Calabrese, quem, a partir da consideração de Sarduy de que o barroco não reside tanto em um determinado período da história da cultura, e sim em uma qualidade formal dos objetos que o expressam, isto é, uma categoria estética, [quem] propôs a denominação de neobarroco para qualificar um período dominado pelo discurso da contradição, o choque, o entrecruzamento, o paradoxo e, principalmente, pela supervalorização do subjetivo diante do inócuo reducionismo formal.

Ela vê qualidades que vão além do fato plástico. A “era neobarroca”¹⁴ se oporia ao clássico, ao estável, à ordem; seria turbulenta, flutuante e desestabilizadora a respeito do sistema.

José Luis Brea entendeu o neobarroco como uma definição de um mundo saturado de imagens visuais e afetado por overdoses de comunicação: “Por acaso não é próprio do barroco retornar sempre, retornar por ‘sistema’, por ‘espontaneidade’ do sistema? [...] Porém sua forma específica resiste ao abuso de analogias estritas. É outro barroco, outra economia, regulada não pela simples repetição – nem ao menos pela variação? – mas pelo desvio, pelo acidente, pela anomalia, pela fugitiva deriva”. Assim, o neobarroco não é apenas saturação e overdose, mas alegoria, alegoria como representação simbólica de idéias abstratas por meio de metáforas que apresentam uma coisa e expressam outra. Nesse sentido, e citando Eugenio D’Ors e sua defesa da retórica e do metafórico além do puramente formal, Brea afirma que toda forma seria revogável ou prolongável. No mínimo, insuficiente, incerta:

o que de fato importa em uma economia barroca da representação, é a estratégia, o procedimento enunciativo; não o que se diz, nem mesmo o como se faz, mas sua eficácia ‘paratática’ para, no momento em que se leva a cabo um enunciado, constatar a evidência de que algo fica sempre insuficientemente dito.

REFERÊNCIAS

Argan, G. (1995). A história da arte. Em G. Argan. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Argan, G. (2003). *História da arte italiana* (Vol. 3, p. 242). São Paulo: Cosac & Naify.

Calabrese, O. (1985). *Il linguaggio dell’arte*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno.

14 Guasch lembra que Calabrese cunhou o neologismo neobarroco como alternativa a “pós-moderno”, termo que considerava muito ambíguo e genérico, além de ser mais aplicável a âmbitos como arquitetura, literatura e filosofia.

Cunha, A. G. (1982). *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Danto, A. (2006). *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP/Odyseus.

Debray, R. (1987). *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1995). A prosa do mundo. Em M. Foucault. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

Garcia-Porrero, J. (2003). Vers une définition de la représentation picturale moderne. Em Château, D.; Claire, L. *Représentation et modernité*. Paris: Publication de la Sorbonne.

Guasch, A. M. (2005). *El arte ultimo del siglo XX – del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

Gumbrecht, H. (1998). *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34.

Hansen, J. (1998). A proporção da luz. Em J. C. C. Rocha. *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago/Eduerj.

Haskell, F. (1997). *Mecenas e Pintores* (p. 162). São Paulo: EDUSP.

Herkenhoff, P. (1997). Brasil/Brasis. Lápiz – Revista Internacional de Arte (n. 134-135, Madrid, Julho/Setembro).

Machado, A. (1998). A fotografia sob o impacto da eletrônica. Em E. Samain. (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Huitec/CNPQ.

Marin, L. (1994). *De la représentation* (p. 101). Paris: Gallimard/Le Seuil.

