

O BARROCO COMO COSMOVISÃO MATRICIAL DO ÊTHOS CULTURAL BRASILEIRO

DR. EDUARDO DIATAHY B. DE MENEZES

Comunicação apresentada na 25ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, em Goiânia (GO), de 11 a 14 de Junho de 2006, como Coordenador da Mesa-Redonda - «Antropologia & Estética: A Arte como *Gnósis* e Visão do Mundo», que teve como Participantes: Dr. Ordep José Serra (UFBA), Dr. Rafael José de Menezes Bastes (UFSC) e Dra. Idilva Maria Pires Germano (UFC).

RESUMO

Trata-se o presente Projeto de uma explanação de resultados preliminares de uma pesquisa exploratória em andamento e mesmo numa fase inicial, a despeito de anos de meditação sobre a temática. O esforço de caracterização do Barroco implica não só analisar a diversidade de conceitos que o termo alberga, mas também verificar o processo evolutivo por que tem passado tanto em sua definição quanto em sua apreciação. Grosso modo, podemos didaticamente imputar aos grandes estudiosos do Barroco sua filiação a duas correntes de concepção antagônicas: 1) a sua percepção como fenômeno cultural historicamente delimitado entre finais do séc. XVI e meados do XVIII (mas cujos balizamentos temporais variam segundo o lugar social considerado, como ocorre com todo movimento cultural); e 2) a visão do Barroco como categoria trans-histórica, encarnando-se de formas diversificadas em diferentes momentos da história e com uma geografia ampla e variada. As discussões se prolongam em seus desdobramentos e inclinações; mas o mais brilhante defensor dessa compreensão do Barroco como espécie de éon, entidade abstrata, objeto de sucessivas encarnações e expressões, foi o filósofo espanhol Engenio D'ORS, que em sua obra *Lo Barroco* expõe sua teoria de modo sedutor. Mesmo com seguidores como Henri FOCILLON ou Ernst R. CURTIUS, o questionamento perdura em aberto. No que tange ao Brasil – objeto primordial desta pesquisa – o território de exploração é imenso e tão-só o exemplo do campo literário, além de figuras do nível de um Gregório de Mattos ou um A. Vieira, o enriquecimento das linguagens e dos processos técnico-expressivos abriram perspectivas para novos estilos; o que faz com que a crítica atual acolha a existência de uma constante barroca ao longo de nosso processo histórico-cultural, como vem ilustrado em tempos recentes na poesia de um Jorge de Lima ou na prosa de um Guimarães Rosa, etc.

ABSTRACT

The present project is an explanation of the preliminary results of an on-going research, actually in its initial stage, despite years of meditation on the theme. The effort to characterize the Baroque style implies not only an analysis of the diversity of concepts that the term embodies, but also a verification of the evolution process that it has undergone in its definition as well as in its appreciation. Grosso modo, we may didactically impute to great scholars of baroque its filiation to two antagonist currents of conception: 1) its perception as a cultural phenomenon historically delimited between the final years of the XVI century and middle of the XVIII century (but whose temporal demarcations vary according to the social place considered as it occurs in all cultural movements); and 2) the vision of Baroque as a trans-historic category, being faced through diversified forms in different moments of history and with a broad and varied geography. The discussions are prolonged in their unfoldings and inclinations; but the most brilliant defender of that comprehension of Baroque as a species of éon, abstract entity, object of successive incarnation and expressions, was the Spanish philosopher Engenio D'ORS, who, in his work *Lo Barroco*, presents his theory in a seductive way. Even with followers like Henri FOCILLON or Ernst R CURTIUS, the questioning still endures. As for Brazil, – the main focus of this research – the exploratory territory is immense, to mention as an only example the literary field, in addition to names at the level of a Gregório de Mattos and A. Vieira, the enrichment of languages and of technical and expressive processes opened perspectives for new styles; this makes the new criticism to accept the existence of a baroque constant along our historical-cultural process, as has been illustrated in recent times in the poetry of Jorge de Lima or in the prose of Guimarães Rosa, etc.

PRELIMINARES

«Sejam quais forem as objeções que possam merecer esse prestígio do nome e da noção de “barroco”, o inegável é que doravante – e por quanto tempo? – um e outra se converteram em instrumento servicial e, de fato, indispensável, não só na doutrina estética, mas ainda na historiografia e na própria crítica literária.»

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA (1979)

«La danse des étoiles névoque-t-elle pas en rythmes, pas et figures, certains schémas préférés du baroque? Lorsque, dans un souci de soumettre l'univers tout entier aux lois lucides d'un système, Kepler dénonce la trop étroite conception des Anciens, selon laquelle les astres se meuvent dans un champ circulaire, et propose cet autre schéma où le module est une courbe plus complexe – l'ellipse, l'ellipse et ses deux foyers – n'est-il pas en train de styliser l'Astronomie, et d'une manière non pas **classique**, mais résolument **baroque**?» (...). «**Tout art de réminiscence ou de prophétie est toujours plus ou moins baroque.** Et la littérature universelle – on finira un jour par le découvrir – a marqué l'entrée de la forêt du baroque, par l'erection de deux hautes colonnes qui portent les noms du poète Milton et de l'évangéliste Jean: **Le Paradis perdu et Apocalypse.**» (...)

«Or, à la connaissance limitée d'une matière correspond toujours la classification superficielle de ses éléments. (...) Pour l'anatomiste qui n'a pas encore disséqué de cadavres, de même que pour l'historien qui n'a pas sondé profondément les événements, le mode d'énumération reste superficiel, grossier et sommaire. Il est fondé sur l'apparence des choses, sur leur **aspect** et non sur ce que le peintre Poussin appelait leur **prospect**, c'est-à-dire leur structure intérieure, leurs connexions intimes et absconses.» (...) L'Histoire connaîtra-t-elle de nos jours un progrès semblable...? Il semble que, là aussi, une connaissance extérieure et superficielle commence à être remplacée – en ce qui concerne certains thèmes et certaines questions – par la possibilité d'une observation intime et profonde de ce qui est caché. ... il paraît possible de substituer à l'énumération linéaire certaine classification systématique. 'Âges', 'Époques', 'Siècles', correspondent, dans la chronologie, aux 'zones' et aux 'régions' topographiques: dans le temps comme dans l'espace, une réflexion attentive révèle la présence de **systèmes**, de synthèses effectives, qui rassemblent les éléments lointains, et dissocient les éléments proches ou contigus. ...ne peut-on de même droit parler d'un 'système impérial' où l'historien averti verra groupées les figures d'Alexandre, de Charlemagne et de Napoléon? Voici, en revanche, deux personnalités tout à fait proches dans le temps, contemporains même – Voltaire et Jean-Jacques Rousseau: chacun appartient à un système différent. Voltaire au rationalisme apporté au monde moderne par Descartes; Rousseau, au romantisme où son nom figure, comme plus tard ceux de Fichte et de Tolstoï. Comment ne pas remarquer qu'à ce système de Descartes et de Voltaire, avait appartenu déjà – Zénon d'Élée? et qu'au cycle de Rousseau, se rattache le poète Lucrèce, plus vieux de dix-neuf cents ans? Ce que nous disons ici de la personne peut d'ailleurs s'appliquer aussi bien aux oeuvres, ou aux événements historiques. Là encore le 'système' rapproche ce que le temps sépare et démêle ce que l'heure a brouillé... Il serait, par contre, également vain et faux de vouloir rapporter à une seule et même catégorie les créations résolument néo-vitruviennes du Vignole et les inventions de l'outréculances baroque du Bernini. (...) Signalons maintenant le caractère spécial que ces systèmes surtemporaires revêtent. L'unité à travers le temps est appelée 'constante'... Ces

*'constantes' entrent dans la vie universelle de l'humanité et dans sa pluralité multiforme, en instaurant une invariabilité relative et une stabilité là où tout le reste est changement, contingence, fluidité. La trame complexe de l'histoire livre passage à la présence de ces 'constantes'... Il ne s'agit pas, dans cette conception de l'histoire, d'affirmer l'existence de cycles, de ces fameux **ricorsi** qu'imagina G. Vico, ou de formuler un 'éternel recommencement des choses' comme dans le songe platonicien de l'**Année parfaite** ou dans le **Ring des Ringes** nietzschéen... Nous n'imaginons pas un cercle, mais un canal... Mais il faut bien dire que ces éléments permanents de l'histoire ne sont spécifiquement ni des **systèmes**, ni des **types**... il convient de leur donner un nom: c'est le terme grec **éon**... qui avait un développement inscrit dans le temps, avait en quelque sorte **une histoire**.»*

EUGENIO D'ORS (1985)

Há uma questão que gostaria de suscitar, inicialmente, e que, por estar envolvida na minha hipótese de trabalho contida no título desta comunicação, irá orientar de alguma maneira o argumento de minha exposição:

*A que intuição mais profunda – se é legítimo exprimir-me nestes termos – deve corresponder a inclinação recorrente dos que fazem ou gerem isso que se convencionou chamar de “**cultura brasileira**”, para escolher, toda vez que pretendem apresentar uma amostra significativa e representativa de nossas manifestações nesse campo, sobretudo no exterior, mas também para efeitos internos, quase sempre as ricas obras do Barroco brasileiro (arquitetura, esculturas, retábulos, pinturas, decorações, etc.), como ocorreu, por exemplo, agora nas comemorações dos 500 Anos da Descoberta do Brasil, quando se realizou notável Exposição em Paris, sob o patrocínio da Presidência da República Francesa e a da República Federativa do Brasil, de que resultou catálogo monumental bilíngüe, em dois volumes, contendo ensaios e ampla iconografia toda ela do Barroco brasileiro na sua extensa expressão no território nacional?*

Destaque-se ainda outro fato significativamente exemplar, ligado a este: quando desejam ampliar esse gênero de exposição, costumam acrescentar algumas expressões estéticas do modernismo brasileiro, em particular mediante exemplos extraídos das obras de figuras como Villa-Lobos, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, Portinari e uns poucos mais. É óbvio que tais escolhas são de algum modo impostas pela facilidade de comunicação que tais obras evidenciam; o que não se daria se as escolhas pretendessem recair sobre expressões de nosso pensamento ou de nossa literatura, visto a dificuldade de acesso ao vernáculo no exterior. Mas o fato relevante a ser enfatizado reside na íntima relação que os principais protagonistas do celebrado movimento modernista mantiveram com as artes e as letras do Barroco brasileiro, numa busca de redescoberta de nossas raízes culturais, incluindo aí viagens coletivas às cidades históricas de Minas e de outras partes do Brasil. Portanto, dois momentos imbricados sob certo aspecto no que há de mais permanente no estilo de vida, na sua *gnósis* e visão de mundo que compõem a matriz nuclear de nosso *êthos* cultural.

Eis a questão implícita no desdobramento do presente texto. No que irá se seguir, adotarei um andamento de perfil didático e necessariamente sumário em virtude de sua amplitude temática.

* . * . *

Na sua origem em nossa língua, o termo *barroco* já aparece em uso desde o século XVI, designando um tipo de pérolas de superfície irregular, imperfeita, e de baixo valor. O nosso vetusto e seguro *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antonio de Moraes Silva, em sua edição de Lisboa, ano de 1813, registra essa acepção,

mas diz que o termo significa também ‘penedo pequeno irregular’¹. Na linguagem filosófica da escolástica medieval, *baroco* é termo mnemônico para designar um dos modos válidos dos silogismos da segunda figura². Até por volta da Primeira Guerra Mundial, nenhum ou raro registro do Barroco como conceito positivo de estilo artístico em sua originalidade ou como categoria estética de valor historiográfico. Todavia, sobretudo no século XVIII e um pouco antes, inicialmente em francês (*baroque*), pode-se constatar uma transferência semântica do domínio da joalheria para o da crítica de arte e, nessa transposição metafórica, o termo guardou as conotações de imperfeição, anomalia, decadência, etc.

Não há, porém, especificidade nesse fenômeno. *Grosso modo*, na história da arte, cada novo estilo tende a se impor pelo desprezo e esquecimento de um período ou movimento estético anterior. Assim, com o Barroco ocorreu algo semelhante com o que se deu com o Gótico – que só veio a ser redescoberto e reavaliado positivamente no século XIX –, como também se deu com o Impressionismo. No caso do Barroco, entretanto, impressiona a reação que sofreu em especial do racionalismo e do Neoclassicismo, visto que em seu território o Sol não se punha, como no Império da Espanha filipina. Sem possuir um caráter epidêmico, como no caso do *Art Nouveau*, justamente chamado de neobarroco, desenvolveu-se no entanto ao longo de quase três séculos e cobriu com suas obras diversificadas praticamente toda a Europa (meridional, central, do norte e do leste) e suas expansões coloniais da América hispânica e portuguesa. Sua extensa geografia, acolhendo sistemas políticos e econômicos tão diferenciados, durante período tão longo e cheio de profundas transformações especialmente no Ocidente (mercantilismo, Reforma e Contra-Reforma, etc.), comporta uma gama tão variada de definições, até mesmo contraditórias, que todas as interpretações do Barroco são geralmente plausíveis e parcialmente válidas. Diante da variedade de formulações teóricas sobre o Barroco, desde fins do século XIX, os estudiosos atuais costumam dividi-las em dois grupos principais, segundo se reportem à sua gênese formal e de seus valores estilísticos intrínsecos, ou à origem de seus condicionamentos socioculturais. Noutros termos, para caracterizar o Barroco é mister analisar não apenas a diversidade de conceitos que o termo comporta, como ainda verificar a evolução de sua definição e de sua apreciação. Além disso, como se não bastasse essa variedade de doutrinas para dificultar tal análise, há ainda problemas de difícil solução como o dos limites temporais do estilo ou o da própria origem e significado do termo.

Conforme assinalado, predominou durante quase dois séculos uma concepção que atribuía sentido depreciativo a tudo quanto se referia ao Barroco. O dicionário da Academia Francesa, por exemplo, de 1740, fornecia dele esta definição: «Diz-se também *baroco* em sentido figurado com referência a algo irregular, extravagante, desigual. Um espírito barroco, uma figura barroca». Já a *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert, editada em 1750, em tópico assinado por Jean-Jacques Rousseau, afirma: «Uma música barroca é aquela cuja harmonia é confusa, carregada de modulações e dissonâncias, de entonação difícil e de movimento forçado». Em suma, o Barroco desde então, da arquitetura à literatura, passando pela pintura e outras formas de expressão, está associado a tudo que é extravagante e bizarro. Assim, mesmo um grande historiador, como o suíço alemão Jacob Burckardt (1818-1897), de espírito renovador e que privilegiou a história da cultura, notadamente na mais importante de suas obras, *A Civilização na Itália no tempo da Renascença* (1860), concebia como barroca a arte final do Renascimento, a arte de Miguel Ângelo (1475-1564) e de Andréa Palladio (1508-1580), os quais, segundo ele, falavam a mesma linguagem renascentista, só que num dialeto selvagem ou inculto. E mesmo um Benedetto Croce (1866-1952), que, no entanto, escreveu obra alentada sobre a *História da Idade Barroca na Itália* (1929), não conseguia ver no Barroco senão mau gosto e carência de idéias, considerando assim que o historiador só poderia considerá-lo como elemento negativo, como negação, ou quase, do que seja arte ou poesia: pode-se falar de época ou arte barroca, mas sem esquecer que tudo quanto pertence na verdade à arte nada tem a ver com o Barroco e o que pertence ao Barroco nunca pertence à arte. Assinale-se, enfim, que até quase o final do século XIX, o Barroco foi encarado como arte decadente, espúria ou bastarda; portanto, vista com evidente má vontade por historiadores e filósofos da arte. E na linguagem corrente, até hoje, se preserva esse sentido pejorativo do termo.

Não obstante, já na segunda metade do século XIX, começavam investigações e estudos sérios sobre o Barroco, dos quais uma das obras mais inovadoras foi *Renascença e Barroco*, do suíço alemão Heinrich Wölfflin (1864-1945)³: editada em 1888, rompia com a visão de Burckardt – que tinha sido seu professor –, estabelecendo uma relação antitética entre o Barroco e o Classicismo, inicia a verdadeira revisão do Barroco. Quase três décadas depois, formulando ousadamente o que seriam os valores formais básicos desse estilo e trazendo respostas mais consistentes às ressalvas feitas à obra anterior, ele publica em 1915 seu *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, que institui o paradigma da reavaliação do Barroco por suas categorias estéticas intrínsecas. Mesmo assim, só após o êxito do Impressionismo (1870), nos inícios da arte moderna, é que o Barroco passa efetivamente a ser considerado, revisado e acolhido. Já não era mais possível ignorar o seu valor fundamental como arte original e mesmo revolucionária, depois dos novos rumos da crítica e da história da arte resultantes das obras pioneiras de Wölfflin, o qual já falava de uma «concepção pictórica impressionista»; enquanto Werner Weisbach (1873-1953)⁴, seu contemporâneo e amigo, que, como ele, foi professor na Universidade de Basileia, e que entre outras obras publica em 1921 *O Barroco como arte da Contra-Reforma*, assinalava também para este um sentido óptico e uma tendência pictórica, afirmando que nele interessam, sobretudo, suas inclinações óptico-impressionistas: o Barroco não aspira a uma persistência tranqüila, fechada em si mesma, mas a um perpétuo vir-a-ser, para dar à vista consciência da idéia de movimento; e no desejo de enfatizar em máxima tensão as energias, geram-se conflitos de força, e contradições; assim, Weisbach, avançando numa análise de perfil mais psicológico, afirma que «o Barroco encontra seus meios de expressão correspondentes a estados de ânimo passageiros, circunstanciais, fugazes, no inapreensível, no fugidio, no incerto»⁵.

A despeito da inovadora perspectiva de análise propiciada por Wölfflin, ao insistir em que os historiadores deveriam examinar as formas artísticas a partir de si mesmas, de seus valores estruturais autônomos, e que elas como tais garantem uma evolução que se dará inelutavelmente, segundo sua lógica e coerência internas, independentemente de fatores ambientais, religiosos, culturais, políticos ou mesmo tecnológicos; nem por isso, porém, ele desconhece o efeito desses fatores, concebendo o estilo como expressão de uma época, de um sentimento nacional e de um temperamento pessoal. Eis por que podia afirmar ser «a transição do Renascimento para o Barroco um exemplo bastante elucidativo de como o espírito de uma nova época exige uma nova forma», e insistir em que: «O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, em virtude de que ele é, desde sua própria origem, uma arte totalmente diferente»⁶.

Aliás, foi muito mais nesta perspectiva que se enriqueceram os estudos contemporâneos sobre o Barroco. Tais estudos poderiam ser agrupados em duas tendências teóricas gerais e antagônicas: **1)** a percepção do Barroco como fenômeno cultural historicamente delimitado; e **2)** a concepção que o encara como uma categoria trans-histórica, exprimindo-se de formas diversas em diferentes épocas e com uma geografia estendida. O mais brilhante defensor desta segunda corrente, que concebe o Barroco como um *éon*⁷, entidade abstrata, objeto de sucessivas manifestações, foi o filósofo espanhol Engenio D'Ors (1882-1954)⁸, que em seu livro *Lo Barroco* expõe sua teoria de forma convincente e apaixonada. Todavia, apesar de ter tido alguns grandes seguidores, como Henri Focillon e Ernst R. Curtius, essa concepção tem sido alvo de contestações, embora mais recentemente alguns estudiosos voltaram a se ocupar dela com lucidez e ousadia. Entretanto, a concepção dominante é, pois, a que considera o Barroco como período histórico, situado entre fins do séc. XVI e meados do séc. XVIII, sem marcos temporais e espaciais precisos, como em qualquer movimento cultural, mas em meio à sua diversidade apresenta certo denominador comum que o singulariza e o distingue. Nessa perspectiva, portanto, sua caracterização exige que sejam explicitadas suas relações com o período que o antecede e aquele que o sucede; assim como, o exame dos fatores de ordem política, cultural, religiosa, etc., os quais em sua ação histórica condicionam o surgimento das linhas de força que modelam o período e o especificam.

Resumamos a seguir algumas das questões suscitadas por esse trabalho do conceito.

- *Barroco & Classicismo: suas categorias formais.* – Essa relação antitética entre os dois estilos tem sido um dos recursos mais utilizados na caracterização do Barroco, pelo menos desde a obra pioneira de Wölfflin [*Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 1915]. Seu conhecido modelo de cinco pares de categorias para caracterizar a arte barroca em oposição à arte do classicismo renascentista resume-se em: *linearidade, visão de superfície, forma fechada, pluralidade e claridade*, como aspectos próprios da arte clássica, contrapondo-se a *pictórico, visão de profundidade, forma aberta, unidade e obscuridade*, como características do Barroco. O autor dedica extenso capítulo a cada desses pares, apoiando-se em exemplificação retirada em geral da pintura, da escultura e da arquitetura. Desse modo, o processo histórico de transformação do classicismo teria gerado o seu contrário. Portanto, ocupando-se em estudar a modificação da forma de nossa visão, reduzida ao contraste do tipo clássico e do tipo barroco; esta díade seria para ele um processo típico de recorrência consistente, sendo a popularidade desses estados a forma básica da história, ou seja, uma periodicidade de formas que se repetem segundo os dois modelos, um cessar e um recomeçar periódicos de cada estilo; daí constatando a existência de um barroco não apenas nos tempos modernos, mas em época mais remota como a do Gótico. Todavia, Hans Hoffmann, aluno de Wölfflin, buscou inserir um matiz na dicotomia rígida do mestre, vendo no Maneirismo uma pré-manifestação do Barroco, chega à tríade: Renascença – Maneirismo – Barroco; e avança em sua análise no rumo que aponta para as categorias formais de cada estilo ou época: assim, se o espaço é estático na Renascença, aparece fragmentado no Barroco e se expressa como uma evasão dinâmica no Maneirismo, enquanto a luz, difundida de modo uniforme, equilibrado e harmônico na Renascença, manifesta-se pela tensão e extensão no Maneirismo.

Para essa alternância antitética entre Clássico e Barroco converge em linhas gerais a concepção de Eugenio D'Ors, que via no classicismo o *éon* da estabilidade e da medida, e no Barroco, o *éon* do movimento e do excesso. Ou conforme ele próprio acrescenta: «o *éon* do Clássico é um Olhar; o *éon* do Barroco, uma Matriz» [1985: 132]. Assim, tais categorias se alternariam ao longo de toda a história da arte e da cultura. Ora, tal parece ser o andamento consistente no mundo das formas, ao passo que no plano da realidade histórica mais ampla as relações entre os dois estilos não se reduzem a uma oposição linear. Essa é a visão de um estudioso como Victor-Lucien Tapié, em sua obra *Barroco e Classicismo* [1988], ao concluir que entre os dois períodos não existem fronteiras nítidas, mas antes contaminação e trocas. Outros estudiosos, como Helmut Hatzfeld, vêem o Barroco como conseqüência do classicismo, havendo entre ambos evolução no sentido, não de degradação, mas de transformação de códigos e modelos em decorrência de múltiplos fatores; evolução que, na visão da atual história da arte, passa por um período intermediário com suas características próprias – o **Maneirismo**; estilo que não pode ser visto como mero pré-Barroco, mas antes como um período que estabelece com este relações de continuidade tanto quanto de oposição. Assim, o Barroco recebe do Maneirismo o gosto das formas complexas, labirínticas, instáveis; já o sensorialismo e o hedonismo do Barroco opõem-se ao idealismo, ao intelectualismo e ao sentido agonístico da cultura maneirista⁹.

Enfim, após a revisão do Barroco, veio a vez do Maneirismo: e se a reavaliação do Barroco coincide com o primeiro momento da arte moderna (Impressionismo), a revisão do Maneirismo só se deu depois da primeira crise séria da arte moderna – a **antiarte**. Portanto, embora defendendo a autonomia do Maneirismo, Hauser o considera como expressão da crise da Renascença¹⁰.

- *Barroco & Contra-Reforma.* – Por algum tempo e com alguma plausibilidade, generalizou-se entre críticos e historiadores da arte a idéia de que o Barroco surge e se torna vigente no horizonte estético da Contra-Reforma. Com efeito, posto que parcialmente, é a Contra-Reforma um capítulo importante na gênese social do Barroco. Assim, para firmar um plano de ação capaz de barrar o avanço da Reforma luterana na Europa e fixar normas de ação da Igreja nos territórios virgens, descobertos

pela expansão náutica luso-espanhola, foi realizado o Concílio de Trento (1545-1563), depois inadequadamente chamado de Contra-Reforma, e cujas recomendações contidas em seus documentos finais tiveram larga aplicação e ampla influência sobre a arte sacra. Por outro lado, o crescimento urbano no Renascimento e a conseqüente crise agrícola faziam aumentar entre camponeses o apelo às seitas e à magia; essa instabilidade socioeconômica propiciava o pano de fundo do combate de Lutero contra o papado, preconizando a volta às fontes do cristianismo original, a exaltação da Bíblia, a luta contra a intercessão dos santos e da Virgem, etc., pressupondo uma arquitetura despojada de ornamentos e imagens. Além disso, expandia-se a época do realismo político (Maquiavel, Loyola). E a Igreja reagiu exaltando as formas do culto tradicional, o primado do Papa, o uso da arte a serviço da propagação religiosa, a criação de instrumentos de controle e censura (Inquisição), e o estímulo às grandes ordens missionárias, em especial a atuação da Companhia de Jesus na América Latina e noutros territórios. Eis por que o Barroco levado para aí foi chamado de *arte jesuítica*.

Todavia, se Werner Weisbach, um dos principais responsáveis pela tese do Barroco como arte da Contra-Reforma, tinha algum fundamento ao considerá-lo como expressão da cultura católica em seus valores, contradições e veemência militante, esse vínculo suposto em sua concepção passou a ser contestado de algum tempo aos nossos dias. Ressaltou-se que o Barroco que ele estudara estava iconograficamente limitado a obras de temática religiosa. E ele definia o Barroco como *heróico, místico, erótico, ascético e cruel*; e falava de uma sensibilidade poética e mórbida, que de fato existe em boa parte da produção pictórica e escultórica da arte colonial. Ora, essa fusão de êxtase e erotismo era a tarefa primordial do naturalismo barroco. Em sua crítica a Weisbach, Hatzfeld considera discutível a suposição de um misticismo que se confunde com erotismo, de um ascetismo relacionado à crueldade. Por sua vez, Tapié exige cuidado para não identificar Barroco e Contra-Reforma tridentina como se fossem fatores estáveis e interligados. Sem esquecer a ampla proliferação do estilo em países protestantes e burgueses; nem desprezar o fato de que facetas dominantes do Maneirismo estão presentes no espírito da Contra-Reforma.

- *Barroco & Formas que voam.* – Ao se contrapor às «pretensas determinações geográficas e sociológicas», Eugenio D’Ors aponta dois aspectos formais inconfundíveis no Barroco: a *multipolaridade*, traduzida pela pluralidade de centros tectônicos, e a *continuidade*, que estabelece uma corrente de sentido na sucessão das partes de sua composição. Mas insiste antes em dois de seus aspectos culturais que constituem para ele a própria essência do Barroco: o *panteísmo* e o *dinamismo*.

No que concerne à primeira dessas características, tentarei resumir aqui suas ousadas especulações, porque suscitam por certo discussões e estimulam reflexões. Que a Contra-Reforma, diz ele, se traduz em estilo barroco isso é inegável; porém, a *Weltanschauung* luterana se exprime também, estilisticamente, em barroquismo, assim como aquela que presidiu às descobertas geográficas dos Portugueses, cuja inspiração era de origem basicamente franciscana [Jaime Cortesão e o próprio D’Ors indicaram isso em muitas ocasiões]. Franciscanismo, luteranismo, Contra-Reforma coincidem, em certa medida, por sua morfologia. Todavia, é impossível que uma coincidência na forma não corresponda a uma coincidência no espírito. Em face disso, ele indaga e responde: Qual será, então, essa coincidência espiritual, qual será o caráter comum da Contra-Reforma, do luteranismo, do franciscanismo? – Este ponto esclarecido, estaremos mui próximo de descobrir o segredo da tendência geral a que obedece o Barroco em todas as suas manifestações, em todos os países, em todas as épocas. Todos aqueles que, na história das idéias, admitem a existências de «*constantes*», ou pelo menos de relações, admitirão sem dificuldade que, no que tange ao problema das relações entre o homem e a natureza, franciscanismo e luteranismo adotam ao mesmo tempo, com as inevitáveis diferenças, uma atitude de reconciliação, espécie de absolvição da natureza pelo homem: visto que este começa por declará-la boa,

está segundo a ordem que ele lhe consagre verdadeira veneração e que termine por considerá-la como mais ou menos *divina*, chegando ao ponto em que o escritor sente quase inevitavelmente o direito e mesmo o dever de escrever «Natureza» com maiúscula. Parece mais difícil, à primeira vista, incluir a Contra-Reforma – Concílio de Trento, Companhia de Jesus, reação romanizante – numa atribuição que, em última instância, parece implicar nada menos que o **panteísmo**. Na opinião corrente, a Contra-Reforma não passa de um fenômeno de tendências principalmente ascéticas, de uma espécie de “onda negra” que extingue as luzes brilhantes e policromas da Renascença, que *perturba a festa*, que substitui carnaval por quaresma?... Mas não é ao Renascimento que se deve opor a Contra-Reforma para lhe descobrir por contraste o verdadeiro caráter. Este nos será antes revelado ao lhe opormos dois movimentos de idéias, de que um foi seu contemporâneo, enquanto que o segundo se desenvolve hoje e parece fechar o ciclo de eficácia da Contra-Reforma. Certamente, as relações entre o *jesuitismo* e o *jansenismo* não constituíram um fenômeno isolado: provavelmente duas **constantes** se confrontaram aí também. A posição, na verdade ascética, de desconfiança em face da natureza, de orgulhoso domínio sobre esta, de *crença na objetividade do pecado*, e, por conseguinte, de dualismo e contradição entre o espiritual e o natural, foi o jansenismo e não o jesuitismo que a representou nessa conjuntura. Todos nos lembramos das *Provinciais* de Pascal. Todos nos lembramos ainda mais da insistência de Jansenius e de seus discípulos em querer serem inscritos na tradição idealista, intelectualista, clássica, de Santo Agostinho; insistência sublinhada por eles mediante a acusação de pelagianismo contra seus adversários. Ora, argumenta D’Ors, a luta entre Agostinho e Pelágio é já um episódio da luta entre o Clássico e o Barroco; e devemos confessar, por nossa parte, que quando falamos do *éon* barroco, pensamos bem mais e mais diretamente em Pelágio do que em Bernini; em Pelágio e na agitação de idéias que caracterizou a passagem do século V ao VI, períodos conturbados pelas grandes discussões sobre o caráter e os efeitos do pecado original, e atravessados por estranha e emocionante corrente de otimismo naturalista, de palingenesia na graça, de evaporação da idéia do Mal. Entretanto, os mesmos traços que a polêmica agostiniana encontrava no pelagianismo, – e que nos fez dizer alhures que Pelágio é um Rousseau antecipado – a rigidez jansenista os achava na Companhia de Jesus e, em geral, na atividade católica saída do Concílio de Trento. Na inspiração inaciana, havia decerto um fundo de concórdia com o natural, de simpatia para com a vida que a aparentava à Reforma – no luteranismo, entenda-se, e não no calvinismo que foi à sua maneira o jansenismo dos protestantes – e na Porciúncula; um território de entendimento onde a Porciúncula, a Reforma e a Companhia de Jesus puderam se encontrar reunidas num estado de espírito traduzido morfologicamente pelo estilo barroco.

Nesse mesmo âmbito de considerações, um segundo movimento de idéias apontado por D’Ors pode ser evocado a fim de confrontar a significação da Contra-Reforma com a da *primavera litúrgica* de tempos recentes. Como quer que seja, temos suficientes elementos para esta pesquisa atual, nos escritos de Guardini, acerca da oposição entre a atitude católica anterior, que sublinha a supremacia do *Êthos* sobre o *Logos*, dos valores do «*mundo como vontade*» sobre os valores do «*mundo como representação*», e a outra atitude que ele preconiza como restauração (e com ele numerosas forças do catolicismo novo), atitude regressiva da superioridade do *Logos* sobre o *Ethos*. Pois – não esqueçamos – aí onde domina o *Ethos*, existe igualmente supremacia do *Pathos*. Esse sentido antiintelectualista foi, na Contra-Reforma, um fenômeno geral, que iniciou a piedade e a vida religiosa numa espécie de romantismo. Rubens, o pintor inaciano por excelência, traz em si uma concepção plástica do milagre que de alguma maneira inicia a iconografia de um modo novo. Já tivemos ocasião de destacar esse caráter *cósmico*, sobre-humano, esse tom de crise panteística que a representação do milagre adquire em Rubens e, em geral, nos pintores barrocos. «Quando um pintor da Renascença – dizíamos nós – representa um milagre, o céu talvez se fenda; se for um pintor barroco, o céu se convulsiona». O céu e a natureza inteira. Um grande vento de apoteose a sacode, e leva tudo, teatralmente. Ajuntemos a isso uma espécie de modernismo que – impaciente – não espera para conceder aos santos a glorificação suprema, que sua reputação e a ação lenta de uma devoção secular os tenham consagrado. O *Flos Sanctorum* jesuíta – e a iconografia barroca – se enche rapidamente de *santos recentes*, e podemos ver nisso o índice de uma

reconciliação inteira com a natureza; tais santos, aqueles que os encontravam representados pelos artistas tinham podido vê-los e conhecê-los; tinham podido ser as testemunhas de sua vida corporal: essa lembrança não atentava contra a apoteose passional. Apoteose de Santo Inácio, de Santo Afonso-Maria de Liguori, de São Francisco-Xavier. Numa palavra, a sensibilidade da Contra-Reforma traz em si uma espécie de crença na *naturalidade do sobrenatural*, na identificação entre natureza e espírito, crença oposta até certo ponto ao dualismo intelectualista pauliniano e agostiniano, por exemplo... Não temos, porém, necessidade de sair do domínio da sensibilidade para declarar que essa identificação, essa naturalidade não podem ser produzida sem certa imersão no panteísmo. Espiritualidade franciscana, espiritualidade luterana e espiritualidade tridentina nisto coincidem. Não nos causará surpresa agora que elas coincidam todas três para se exprimir na morfologia do Barroco. Quanto mais avançamos no conhecimento da história da cultura, tanto mais aparece esta verdade: a saber, que o panteísmo não é uma escola filosófica a mais dentre outras, mas uma espécie de *denominador comum*, um fundo genérico rumo ao qual o espírito desliza desde que abandone as posições, difíceis e sempre precárias, da discriminação rigorosa... Apenas a inteligência rompe com as leis, e a vida recobra seu privilégio. Desde que a disciplina perde seu caráter de cânone, a espontaneidade reveste certa divinização. Todo classicismo sendo, segundo a lei, intelectualista, é, por definição, normal, autoritário. Todo barroquismo sendo vitalista, é libertino, e traduz um estado de abandono e de veneração diante da força. Eis por que o classicismo é também chamado *humanismo*, denominação quase sinônima. O Barroco, ao contrário, possui um sentido cósmico, nitidamente revelado pelo fato de sua eterna predileção pela paisagem. Às vezes comparamos as relações entre o Clássico e o Barroco no conjunto da cultura com as relações, no domínio da linguagem, entre *uma língua* e os *dialetos*. A matéria prima de uma língua, de toda língua, é dialetal. Do mesmo modo que os dialetos são *idiomas naturais*, o Barroco é o *idioma natural* da cultura, aquele em que a cultura imita os procedimentos da natureza. O Barroco contém sempre, em sua essência, algo de rural, de *camponês*. Pã, deus dos campos, deus da natureza, preside a toda obra barroca autêntica.

Mas, antes de querer tirar alguma enumeração aproximativa das etapas do Barroco a partir dessa sumária revista histórica do panteísmo, resta fazer alusão a uma de suas mais essenciais condições – e mesmo das mais conhecidas – *condição estreitamente ligada à do panteísmo* de que ela é a conseqüência e o corolário: estamos falando do **dinamismo** característico, em toda obra barroca artística, ou intelectual, dessa *vocação de movimento, absolvição, legitimidade e canonização do movimento* que, oposto à nota paralela *de estatismo, de calma, de reversibilidade* própria do racionalismo, própria então de tudo o que é clássico¹¹.

É o dinamismo que faz do Barroco uma escola da mobilidade, produzindo em cada obra a presença do **movimento** ou sua aparência. Suas composições buscam o alto e o infinito de um espaço mais amplo, em espirais e diagonais; o desenho se mostra inquieto, as figuras roliças, gesticulantes, e envolvidas em panejamento esvoaçante; a cor chamejante acompanha a forma no mesmo clima de liberdade. Um exemplo brasileiro expressivo está na pintura do mestre Manuel da Costa ATAÍDE (1762-1830), sem dúvida o mais importante pintor mineiro do período colonial, autor de obra clara e arrojada, onde «*as formas voam*», opondo-se assim às formas que pesam e que buscam repouso como na horizontalidade terrestre do período renascentista.

- *Barroco & Retórica*. – Ainda na perspectiva das teorias genético-formais do Barroco, assinale-se a análise empreendida pelo crítico e historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan, que o define como forma artística da **retórica** – arte da persuasão – de que toda a cultura barroca se vê fortemente marcada desde seus inícios. Diz Argan: «O platonismo de Ficino e Miguel Ângelo retrocede ante o aristotelismo, a poesia é substituída pela eloquência e o poético pelo retórico». Recorde-se que a tradução da *Retórica* de Aristóteles aparece, na Itália, em 1570, seis anos após o Concílio de Trento (1545-1563), o qual preconizava a “espiritualidade do júbilo”, manifestada mediante procissões e outras pompas religiosas, e recomendava expressamente o aumento da fabricação de imagens – que, no Barroco, eram geralmente de intensa policromia. Do mesmo modo, observe-se que a igreja barroca

tendia a localizar o púlpito em posição destacada na nave central e mais importante que o próprio altar, meio escondido lá no fundo: o que significa ter assumido o discurso de um Padre Vieira ou o sermão religioso o primeiro plano na ação da Igreja tridentina, na busca da reconquista das almas perdidas para a comunhão luterana ou calvinista. As formas barrocas procuravam envolver o fiel pela palavra e pelas imagens, num clima sensorial intenso. É, na observação de Hatzfeld, a fusão de elementos táteis, realistas e sociológicos, mais evocadora do que descritiva. Para Argan, a força de persuasão é a noção primordial da estética do *Seicento*. Até então, a arte devia despertar a fruição ante a beleza ou a perfeição da natureza; mas no séc. XVII, um dualismo do espectador e da obra inter-vém na concepção do artista, e a obra já não é mais um fato objetivo, mas um meio de agir, fazendo crescer a importância dos valores ilusionistas da forma, e da função do deleite a serviço da docência. Portanto, a ênfase da retórica se evidencia não só na literatura, mas também nas artes plásticas – da pintura à arquitetura – onde crescem processos de captação do destinatário, de manipulação de seus afetos: o efeito sobre o receptor é preocupação básica do Barroco, como veículo de afirmação do poder, político, social ou intelectual, ou da força da verdade religiosa.

- *Barroco & Absolutismo*. – Nas suas variadas manifestações, o **poder** é um dos componentes mais expressivos da época barroca, e seu exercício então é privilégio tanto dos potentados, quanto do governo e da Igreja tridentina. Essa cultura política permite ao historiador da arte holandês, Leo Balet (1878-1965)¹², formular uma teoria do Barroco cuja essência deve ser buscada como manifestação do **absolutismo**, cuja característica básica, que domina toda a vida social do séc. XVII e da primeira metade do XVIII, seria o *exibicionismo* do poder absoluto e cuja expressão formal é o Barroco. Conforme Balet, esse exibicionismo se manifesta de duas formas: quando tudo se concentra no *caráter absoluto e ilimitado do poder*, ele se expressa no movimento irracional e sem fim; quando se concentra na *noção de poder*, exprime-se na virtuosidade, no refinamento técnico e na deformação das formas naturais – de que são exemplos os palácios com seus corredores e jardins intermináveis, como os de França, Áustria, Alemanha, Espanha, etc., e as avenidas de perspectiva autoritária, ou ainda a linha ornamental que no Barroco se enrosca e se contorce, tornando-se labiríntica, a esconder seu início ou fim. Eis que nenhuma época empregou artifícios tão extraordinários como a pintura do séc. XVII. Além disso, o absolutismo político e o pontifical se equiparam na mesma orgia do poder, e as igrejas monumentais, verdadeiros salões de festas, apresentam quase as mesmas características da arquitetura profana. Em suma, se é inegável a relevância da religião nas formas que o Barroco assumiu nos países da Europa e nos seus prolongamentos coloniais, não se pode elidir sua relação com outras estruturas históricas, como o sistema sociopolítico: nessa perspectiva, o Barroco é um tempo do triunfo do absolutismo e da emergência de uma sociedade em processo de urbanização [J. A. Maravall, 1996], dimensões fundamentais desse período. Portanto, o ilimitado exibicionismo do poder, traço do absolutismo, determina o caráter geral da arte barroca, cuja tônica dominante é a contínua aspiração de infinito [Leo Balet].
- *Metamorfose e ostentação; excesso e teatralidade*. – No primeiro par destes conceitos, simbolicamente representados, na obra de Jean Rousset¹³, pela feiticeira **Circe** e pelo **pavão**, ele sintetizou sua visão das características fundamentais da cultura barroca: tempo de **ostentação** de grandeza, de materiais preciosos – lembremos os templos e palácios suntuosos, o amplo recurso à talha dourada, a profusão de ouro, prata e pedras preciosas em objetos sacros e profanos; tempo de exibição de artifícios, de virtuosismo formal, etc. Esse gosto da ostentação associa-se ao segundo dos traços assinalados por Rousset: o trabalho de **metamorfose**, de transfiguração do real, ainda que, paradoxalmente, em aparência. O Barroco cultivava a arte da ilusão, embora sem pretender enganar, mas sim, seduzir [R. Alewyn, 1959]¹⁴.

Bastante evidente na abundância ornamental e decorativa nas artes visuais, na expressão hiperbólica nas letras, na representação patética e pormenorizada de cenas cruéis, como as do Inferno em obras sacras, o Barroco se caracteriza também como *cultura do excesso*. Maravall [1996] prefere designar esse seu aspecto com o termo *extremosidad*, a saber, o gosto dos extremos, tanto pela sobrecarga decorativa quanto pelo despojamento extremado. Acrescente-se aos traços anteriores a *teatralidade*, característica que mais profundamente individualiza a cultura do Barroco, expressão de – «*o mundo é um palco*» de Shakespeare, ou «*o grande teatro do mundo*» de Calderón de la Barca; portanto, a teatralidade do Barroco significa a importância que o teatro e os espetáculos cênicos assumiram nesta época, como fato social de divertimento, bem como de doutrinação religiosa e política. Mas significa, sobretudo, algo mais profundo – uma visão do mundo e da vida como teatro, isto é, como jogo de aparências, como ilusão e enganos efêmeros e fugidios, em que viver é desempenhar um papel que dissimula a real miséria da humana condição [Pires, *ibid.*]. Se acrescentarmos o *sensorialismo* como mais um traço do Barroco, teremos um quadro de linhas dominantes de sua *gnósis* e estilo de vida. De fato, as artes no Barroco exploram intensamente esse aspecto sensorial. O tema dos cinco sentidos é referência recorrente, embora o sentido privilegiado pelas representações barrocas seja a *visão*. A cultura barroca é, assim, marcada pelo intenso visualismo de suas manifestações: a grandeza de seu teatro, sua arquitetura com amplo recurso ao *trompe-l'oeil*, sua pintura com os jogos de claro-escuro, suas festas públicas suntuosas, sua primazia da prática parenética e sua literatura acentuadamente retórica, etc.

- *Barroco e neobarroco*. – Todo o esforço teórico e investigativo de revisão e reinterpretação do Barroco levou ao reconhecimento de sua enorme importância não só como estilo nas artes visuais, na música, na literatura, etc., mas também como uma cultura, como um pensar e um modo de ser barroco, uma filosofia, uma ciência e uma religião barrocas, enfim, uma civilização e um período da História, que fazem do Barroco uma referência fundamental como se dá com o helenismo, a Idade Média, ou o Renascimento. Lewis Mumford, em sua importante história da cidade, nos dois capítulos sobre planejamento e poder barrocos, faz inúmeros usos do adjetivo *barroco* para qualificar diversas realidades; enquanto Eugenio D'Ors enumera nada menos de 22 espécies do gênero Barroco, afirmando a existência de uma constante de *barroquismo* desde tempos remotos aos nossos dias e disseminada por toda parte [1985: 121-2].

Desde as últimas décadas do séc. XX, surgiram várias obras que tendem a buscar nexos e semelhanças entre o Barroco – entendido nessa perspectiva mais ampla – e inúmeras manifestações da cultura contemporânea. Mesmo sem assumir claramente a teoria d'orsiana, embora o seu nome seja freqüentemente evocado, tais homologias têm sido buscadas com empenho diversificado.

Um dos mais significativos representante dessa orientação é por certo o poeta e crítico de literatura e arte cubano Severo Sarduy que, em livros e ensaios – como *Barroco* [1975] e «Barroco e Neobarroco» [1979] –, analisando as repercussões da evolução das concepções cosmológicas dos sécs. XVI e XVII sobre as letras e artes da época, transpõe para a atualidade o mesmo tipo de relação, de modo a identificar como pertencente ao Barroco obras de autores como Lezama Lima, P. Sollers e outros, chegando a explicar o que significa «*ser barroco hoje*» do ponto de vista político-econômico.

Mas atribui-se a Omar Calabrese, em sua obra *Letà neobarocca*, ter sido o responsável pela divulgação dessa designação para nossa época: nela, ele busca demonstrar o quanto importantes manifestações culturais de hoje revelam uma *forma* interna idêntica à do Barroco¹⁵.

Não obstante, ao menos no que nos concerne mais de perto, a nós latino-americanos, devemos em particular aos três grandes escritores cubanos – Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1976) e Severo Sarduy (1937-1993) – as reflexões mais densas e ousadas sobre a permanência e singularidade do Barroco como eixo da cultura no Novo Mundo, e sua expansão nas formas atuais do Neobarroco. Eis por que

Carpentier, considerando como barroco o «*legítimo estilo atual*» do romance latino-americano, amplia essa perspectiva em seu ensaio *El barroco americano*, para afirmar que o estilo barroco é ontologicamente inerente à natureza americana: «Nossa arte sempre foi barroca: desde a esplêndida escultura pré-colombiana, desde o barroco dos códices, até a melhor novelística atual da América, passando pelas catedrais e mosteiros coloniais de nosso continente. Até o amor físico torna-se barroco na encrespada obscenidade dos **guacos**¹⁶ peruanos. Não temamos, pois, o barroquismo no estilo, na visão dos contextos, na visão da figura humana»¹⁷.

II

O BARROCO COMO MATRIZ DE NOSSO ÊTHOS CULTURAL?

«O ser cultural é fundamentalmente estético»

LEZAMA LIMA

Não pretendo ir aqui além de meras notas sobre minha hipótese de trabalho acerca de uma das fontes de interpretação do Brasil na suposição da existência de uma matriz barroca que modula nossa formação histórico-social, a partir do que tenho conseguido colher nos materiais que fui acumulando ao longo do tempo. O presente trabalho constitui, na verdade, simples divulgação ainda hesitante de resultados preliminares de uma pesquisa exploratória em andamento e mesmo numa fase bem inicial, a despeito de anos de meditação sobre a temática apoiada nesses suportes.

Meus primeiros contactos com a presença real da cultura barroca no Brasil datam de um passado distante, quando ainda jovem estudante de Letras, mediante um conhecimento basicamente livresco, me dei conta do espanto que me causava o silêncio ou a ausência de uma reflexão analítica sobre seu significado histórico mais profundo como possível chave de interpretação do Brasil. Mas também essa ausência poderia ser fruto de minha ignorância. É bem verdade que nesse tempo longínquo já despertara em mim forte curiosidade pelos estudos históricos e neles não constataria a presença de tal preocupação, a não ser nalguns raros ensaios que compunham a história da literatura brasileira. Por esse tempo, decidi fazer uma exposição ainda meio desarticulada sobre o Barroco para os membros de um grupo de estudos de alunos de Letras da Faculdade de Filosofia da UFC. Não logrei nenhum êxito em conseguir convencê-los da relevância do tema e fui mesmo recebido com algum grão de malícia galhofeira dos mais amigos. Ao evocar isso agora, lembro que o filósofo espanhol Eugenio D'Ors, no seu célebre ensaio *Lo Barroco*, confessa candidamente nas suas primeiras palavras: «*Este livro é um romance, romance autobiográfico: aventura de um homem que se deixa lentamente apaixonar por uma idéia.* » [1985: 11]. E, no entanto, esta sua obra constitui um ensaio rigoroso, de uma textura argumentativa consistente, apoiada numa erudição extraordinariamente fluente. *Mutatis mutandi*, e guardadas todas as proporções diferenciais, a minha aventura de garimpeiro nos veios do Barroco possui algo de semelhante.

Na primeira parte desta comunicação, busquei sintetizar num desenho geral o conjunto de teorias que se ocuparam da caracterização e reavaliação do Barroco, e resumir as principais questões daí decorrentes. Creio ter ficado clara a minha preferência pela corrente que, embora reconhecendo a existência do Barroco como fenômeno artístico historicamente datado e com suas fronteiras geográficas mais ou menos precisas, se inclina por superar essas limitações de método e enxerga, subjacente às suas manifestações de época, uma como constante do Barroco como estilo de vida e visão de mundo, a qual se encarna periodicamente noutros tempos e noutros lugares. Não estou só neste cometimento e ao longo desta exposição mencionei alguns

companheiros dessa peregrinação por territórios difíceis e sinuosos. Explorar materiais estéticos e simbólicos exige algo mais e diferenciado das análises conceituais e da lógica formal com que se pretende construir o conhecimento científico. Penso em algo como o que Lezama Lima designava com diferentes expressões – «**eros relacional**», «**logos poético**» uma dialética dos sentidos capaz de apanhar o devir ou o *sendo* de uma cultura. Ou, então, o andamento empregado pela mencionada teoria d'orsiana do *éon* barroco, categoria trans-histórica em sua periodicidade, que traz implicada nova interpretação da História e que, desde Wölfflin, percebia uma alternância temporal da vigência dos modelos do Clássico e do Barroco.

Aliás, essa estética cognitiva que opera mediante modelos simbólicos (algo assemelhados aos tipos ideais weberianos) não é alheia ao território de nossa práxis antropológica. Lembro um caso clássico que converge para essa perspectiva, desde que não descartemos as contribuições da filosofia acerca das relações entre períodos históricos e grandes configurações culturais. Uma das mais elaboradas expressões desse reconhecimento está em Oswald Spengler que, em seu *O Declínio do Ocidente*, propõe uma interpretação da história apoiada numa análise valiosa e original que põe em contraste as diferentes configurações culturais na civilização Ocidental mediante a temática das idéias de **destino** (que é como chama a padronização de uma civilização). Ele distingue duas dessas grandes idéias de destino: o modelo **Apolíneo**, do mundo clássico antigo, e o **Fáustico**, do mundo moderno. O homem Apolíneo concebia sua alma como «*um cosmos ordenado num grupo de partes excelsas*», não havendo lugar em seu universo para o querer, sendo o conflito um mal a que filosoficamente não ligava grande importância, assim como lhe era estranha a idéia de aperfeiçoamento da personalidade de fora para dentro, pois sua vida estava sujeita aos azares da existência. O homem Fáustico, ao contrário, é como uma força que combate obstáculos sem fim e sua versão do curso da vida individual é a de um desenvolvimento em que o conflito é a essência da existência. Enfim, Spengler considera que a matemática, a arquitetura, a música e a pintura dão expressão a estas duas grandes filosofias opostas de períodos diferentes da civilização Ocidental¹⁸.

Tal concepção nos aproxima quase naturalmente daquela que Nietzsche esboçou em seus estudos sobre a origem da tragédia Grega, nos quais distingue dois modos diametralmente opostos de alcançar os valores da existência: o *Dionisíaco* e o *Apolíneo*. O primeiro busca realizá-los mediante o «aniquilamento das restrições e dos limites usuais da existência»; para este aquilo que mais se aproxima das emoções que busca é a embriaguez, e crê que «o caminho do excesso conduz ao palácio da sabedoria». Já o Apolíneo não confia em nada disso, pois «conhece apenas uma lei, a *medida*, na acepção helênica; ele segue pelo meio da estrada, conserva-se dentro do mapa conhecido, não o preocupam estados psicológicos disruptivos; mesmo na exaltação da dança, conserva-se o que é, e mantém a sua personalidade de cidadão.» Interessa assinalar aqui o fato de que Ruth Benedict utilizou esses modelos em seus estudos de etnologia entre os Pueblos do Sudoeste norte-americano e os povos circunvizinhos, porém justificando o seu emprego dessas categorias porque põem relevo claramente as feições essenciais que distinguem a cultura Pueblo das dos outros ameríndios. [*Ibid.*: 57-8].

Repondo assim as suposições de fundo que guiam meu trabalho exploratório nesta pesquisa, passemos a algumas considerações finais no que diz respeito a hipótese que acalento sobre o Barroco como uma das matrizes principais na configuração de nosso *êthos* cultural. São meras notas “de campo” em que excludo por método e parcimônia toda a vasta produção do nosso Barroco em matéria de música, arquitetura, artes visuais, etc., para me concentrar numa primeira fase naquilo que se refere ao pensamento e em especial à literatura.

Se considerarmos aí apenas a concepção do Barroco como fenômeno histórico compreendido *grosso modo* entre o séc. XVI e parte do séc. XVIII, a produção literária no Brasil de então acompanha os sucessivos pólos motores da vida política da Colônia: numa primeira fase, nas décadas iniciais do séc. XVII e nos passos da dominação filipina e da ocupação holandesa, a vida literária centraliza-se em **Pernambuco**; na segunda metade do séc. XVII, essa atividade se desloca para a **Bahia**; e na terceira fase, as primeiras décadas do séc.

XVIII, **Minas** se torna o novo centro cultural e de prosperidade da Colônia – assim, na medida em que se alterava o quadro socioeconômico, a literatura sofreu transformações em seu rumo e expansão¹⁹.

A primeira fase do Barroco colonial assume feições de fausto decorativo nas artes visuais (como se dá nas igrejas da Bahia) e forte influência do estilo barroco ibérico na prosa e na poesia. A partir da segunda metade do séc. XVII, já se percebe crescer a busca de autonomia: é o momento em que, em meio a poetas menores, destaca-se a significativa obra de Gregório de Mattos e Guerra, ampla e de múltiplas facetas, destacando-se a vertente satírica, que o populariza como «*Boca do Inferno*» por sua crítica mordaz da balbúrdia étnica e cultural da sociedade baiana de então; mas também já se percebe nela uma *voz brasileira* a revelar progressiva diferenciação entre reinóis e o homem novo que vai emergindo. A intensa prática da oratória sacra, como instrumento para aliciar nativos e reinóis aos valores éticos e culturais de feição cristã, torna-se o produto literário de maior importância, nele se destacando a imensa figura do jesuíta Antonio Vieira que, luso de nascimento, passa e atua intensamente no Brasil 57 anos de seus 89 de vida: grande erudito, orador excepcional e inextinguível artista da palavra, superando o dualismo do cultismo-conceptismo, mais do que um autor barroco, torna-se a expressão genial de sua época. Vem em seguida, até as décadas finais do séc. XVIII, a grande produção do Barroco histórico brasileiro, em expressivas obras urbanas, arquitetônicas, decorativas e musicais de conhecidos mestres, sobretudo mineiros; mas também onde se destaca a poesia de um Cláudio Manuel da Costa e coetâneos; uma historiografia ainda caudatária da crônica, onde se elevam nomes como de Frei Vicente do Salvador [*História do Brasil*] e Sebastião da Rocha Pita [*História da América Portuguesa*]; um teatro de corte com dramas e comédias; poesia épica, etc.

Portanto, apenas no que tange ao Brasil, o território de exploração tão-só no campo literário já é imenso. Ora, além das figuras complexas de Gregório de Mattos e de Vieira, se ampliarmos esse leque para a concepção do Barroco como modelo trans-histórico, o enriquecimento das linguagens e dos processos técnico-expressivos abririam perspectivas para novas variedades estilísticas. Isso que faz com que a crítica atual acolha a existência dessa constante barroca ao longo de nosso processo cultural, como se pode constatar, por exemplo, na poesia de um Jorge de Lima [*Invenção de Orfeu*] ou na prosa de um Guimarães Rosa [*Grande Sertão: Veredas*], para citar apenas esses exemplos mais evidentes.

* * *

Abro um espaço na seqüência de meu argumento, para ilustrar essa transfusão do barroco em nosso território literário e cultural, recorrendo às considerações de Haroldo de Campos, num texto curioso – «Barroco, neobarroco e transbarroco» – que escreveu como prefácio ao livro *Jardim de Camaleões – A poesia neobarroca na América Latina* [São Paulo: Iluminuras, 2004], organizado por Cláudio Daniel. Curioso por seu conteúdo rico de sugestões provocativas e mais ainda pelo estilo de perfil quase aforismático como anúncio de teses, visto que resume de forma enxuta outro texto que lhe foi encomendado pelo Museu Guggenheim para figurar no monumental catálogo da exposição *Brazil: Body and Soul*, cujo tema central era a arte barroca em nosso país, onde buscou rastrear os fios dispersos desse estilo em nossa literatura (sobretudo na poesia, mas também na prosa), a partir do Barroco histórico da Colônia, projetando-o, porém, na criação atual.

Haroldo de Campos inicia significativamente por menções a escritores hispano-americanos, que possuem talvez sensibilidade mais aguda do que nós para a continuidade dessa matriz na formação de suas culturas, e porque estes parâmetros referenciais sinalizam a importância do Barroco em sua transplantação para a Ibero-América, onde se miscigenou ao contributo indígena e africano:

O grande poeta e romancista cubano José Lezama Lima, em ensaio famoso, definiu o barroco americano como “a arte da contraconquista”. A concepção de Lezama foi, recentemente, retomada em suas implicações por Carlos Fuentes, em O espelho enterrado: “O barroco é uma arte de deslocamentos, semelhante a um espelho em que, constantemente, podemos ver a nossa identi-

dade em mudança.” (...) “Para nossos maiores artistas – prossegue Fuentes, invocando a proposta de José Martí de uma ‘cultura totalmente inclusiva’ –, a diversidade cultural, longe de ser um embaraço, transformou-se na própria fonte da criatividade”²⁰. Considerando, ademais, o fenômeno do hibridismo indo-afro-ibérico na arquitetura e nas artes plásticas do Novo Mundo, Fuentes assevera, convergindo com Lezama: “O sincretismo religioso triunfou e, com ele, de algum modo, os conquistadores foram conquistados”²¹. Antes do cubano, em seu *A marcha das utopias*, Oswald de Andrade, teórico e prático da “antropofagia” como devoração crítico-cultural, já ressaltara, quanto ao barroco americano, o seu característico “estilo utópico”, “das descobertas” que resgataram a Europa do “egocentrismo ptolomaico”²².

Ao passar para o que nos concerne mais diretamente, afirma que em seu texto anterior procurou mostrar a “pervivência” (Fortleben, W. Benjamin) transmigratória do estilo no Brasil, para além do estrito marco histórico dos Seiscentos/Setecentos: Gregório de Mattos, Botelho de Oliveira, Vieira, e, nas artes plásticas, o Aleijadinho, escultor-arquiteto de Vila Rica/Ouro Preto, que se emparelha com o índio José Kondori, arquiteto das Igrejas de Potosí, no Peru*, e se junta a uma réplica atual no barroquismo de Oscar Niemeyer.

Em seguida, ele assinala duas linhas, dois veios que percorrem o Barroco histórico: o *sério-estético* (lírico, encomiástico, religioso) e o *joco-satírico* (aliado, na prosa, ao *picaresco*, gênero este que deu entre nós, com variantes e características próprias, o *romance malandro*, estudado por Antonio Candido²³). Nesta segunda vertente, lembra as *Cartas Chilenas*, poema atribuído ao árcade Tomás Antônio Gonzaga; o romântico Bernardo Guimarães, dos pornopoemas paródicos e dos abstrusos “bestialógicos” pré-sonoristas; Luiz Gama, outro romântico, o poeta negro, ex-escravo, da virulenta e desmistificadora “Bodarrada”; o Sousândrade do *Tatuturama* e do *Inferno de Wall Street*, um romântico excepcional, não-canônico, que prefigurou a poesia moderna e de vanguarda, internacionalmente falando. Já no veio *sério-estético*, ele aponta que

os árcades tardo-barroquistas Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto; o “pai-rococó” Odo-rico Mendes, precursor de certo Sousândrade, tradutor “monstruoso” (como o foram Voss e, acima de todos, Hölderlin) dos clássicos (Virgílio e Homero); o Sousândrade “preciosista” de *O Guesa e de O novo Éden*, entre barroquista e simbolista; Cruz e Sousa, o “cisne negro” que liderou o nosso Simbolismo (e que não por acaso, num soneto antiescravista, celebrou a pompa da linguagem de Gôngora [«Eu quero em rude verso altivo adamastórico / vermelho, colossal, d’estrépito, gongórico»] como o fez, por seu turno, o pioneiro nicaraguense do Modernismo/Simbolismo hispano-americano, Rubén Darío, nos textos de estilo gongorino em que homenageou, sob a forma de sonetos dialogais, o enigmático cordovês ao lado de Velázquez)²⁴; Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha, barrocos “cientificistas”, na poesia o primeiro e na prosa o segundo; sem esquecer Raul Pompéia, de *O Ateneu*, “última e derradeiramente legítima expressão do barroco entre nós”, segundo opinou Mário de Andrade²⁵.

Daí para frente, ao percorrer nossa Modernidade, ele contrai o relato para lembrar: *A Invenção de Orfeu* (que considera desigual e prolixo), de Jorge de Lima (poema predileto de outro barroquista, de sua geração, o inolvidável Mário Faustino); e mais os poetas Décio Pignatari (*O Jogral e a prostituta negra*, *Périplo de Agosto a água e sal*, *Rosa d’amigos*, *Fadas para Eni*) e Affonso Ávila (*Cantaria barroca*). Já na prosa, não poderia deixar de mencionar o excepcional *Grande Sertão: Veredas* (que, segundo ele, corresponde em importância a *Paradiso*, de Lezama Lima); e *Catatau*, a “barrocodélica” rapsódia de Paulo Leminski. Face ao pouco espaço de que dispunha, eis por que ele se restringe a essa mera súmula “exemplificativa”.

Para concluir tais sumárias considerações, faz menção, do ponto de vista teórico, a seu precursor artigo

de 1955 «A obra de arte aberta» (que Umberto Eco, em sua obra semelhante, reconhece como antecipador), no qual houve uma segunda precursão: em seus parágrafos finais, anunciou expressamente o prospecto de um “barroco moderno” ou “neobarroco”: antes, portanto, de Severo Sarduy, seu amigo a cuja memória dedicou um poema em *Crisamtempo*; Sarduy veio a introduzir esse conceito no campo hispano-americano em 1972, desconhecendo seu texto de 1955. Além disso, embora não empregassem o termo “neobarroco”, tanto Lezama Lima (*La expresión americana*, 1ª ed., 1957), como Alejo Carpentier, dois mestres cubanos que influenciaram Sarduy, já reivindicavam, em âmbito hispano-americano, o estilo barroco e o barroquismo em seu impacto trans-histórico²⁶. Citando enfim sua própria prática poética, diz que textos como *Ciropédia* e *Claustrofobia*, de 1952, são a pré-história barroquizante de suas *Galáxias* (1963-1976). E conclui afirmando que, hoje, o conceito de “neobarroco” parece derivar rumo a um pervasivo “transbarroco” latino-americano (para só falar do que se passa na América Ibérica). Para ilustrar isso, cita três antologias: *Caribe transplatino*, bilíngüe, organizada por Néstor Perlongher, com traduções de Josely Vianna Baptista (S. Paulo: Iluminuras, 1991); *Transplatinos*, organizada por Roberto Echavarren (México: El Tucán de Virginia, 1990); *Medusario/Muestra de poesía latinoamericana*, organizada por Roberto Echavarren, José Kozzer y Jacobo Sefamí (México: Fondo de Cultura Económica, 1996). Menciona ainda: *Jardim de Camaleões – A poesia neobarroca na América Latina*, antologia organizada pelo poeta Cláudio Daniel (ele próprio um “neobarroquista” talentoso), com traduções dele e de Luiz Roberto Guedes, editada por Iluminuras, o que torna acessível ao leitor brasileiro «essa deriva “transbarroca” que percorre o espaço textual de nossa América, não de modo homogêneo e uniforme, mas regendo-se por uma fascinante estratégia de nuances», nas palavras de Haroldo de Campos.

* * *

Portanto, se atentarmos abertamente para o quanto teríamos a aprender com os grandes escritores e estudiosos da América hispânica (Cubanos, Mexicanos, Peruanos, Argentinos, etc.), então, esta dimensão comparativa e enriquecedora faria descortinar uma gama de alternativas que estão muito acima de minha capacidade e de meu desiderato.

Além disso, a tendência que adoto na concepção do Barroco nesta pesquisa me leva a um confronto com um intenso questionamento entre especialistas brasileiros, de que assinalo apenas alguns exemplos mais relevantes. Em primeiro lugar, mas sem hierarquia, cito a figura de um mestre da crítica e da história que foi Sérgio Buarque de Holanda, o qual, em vários de seus ensaios [1944, 1952, 1979, 1991a, 1991b, 1996, etc.], se debruça sobre nossas expressões barrocas, sem aceitar sua perspectiva ampla de modelo interpretativo de nosso processo histórico-cultural, embora haja traços evidentes dessa concepção no seu *Raízes do Brasil*. Por sua vez, o historiador Guilherme Simões Gomes Jr., em seu livro *Palavra Peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, obra excepcionalmente bem urdida, adota a concepção tradicional do Barroco histórico e se posiciona claramente contra a tese em que se inspira meu trabalho; todavia, ele constitui fonte preciosa para minha pesquisa. Enfim, o caso mais espantoso em nossa historiografia literária é o de Antonio Candido, mestre da crítica, que, nos dois alentados volumes de sua obra *Formação da Literatura Brasileira*, acolhida como verdadeiro paradigma neste campo, estabelece como parâmetros históricos dessa construção nacional os anos de 1750 e 1880, excluindo de sua análise justamente o período mais crucial para o meu trabalho: eis por que mereceu de Haroldo de Campos corajosa e arguta crítica num expressivo ensaio intitulado *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* [1989, 2ª ed.].

Mas se tenho opositores de peso, conto também nesta navegação procelosa com bons companheiros de rota, de quem colho algumas notas preciosas. Jamil Almansur Haddad, no belo estudo crítico que introduz a edição por ele preparada de uma seleção dos *Sermões* de Vieira, faz esta afirmação de quem sabe de que está falando: «Como material para uma possível interpretação do Brasil – interpretação da história e interpretação do homem brasileiro – o valor da obra de Vieira é enorme». [1957: 10]. O próprio Sérgio B. de Holanda, a despeito de todas as restrições que faz, assevera: «é forçoso admitir que a noção do barroco, no seu sentido

amplo e moderno, já não se confina simplesmente a especulações de estetas, historiadores e de críticos germânicos. Essa simples tendência à universalização é um elemento que não se pode desdenhar impunemente. O prestígio alcançado em nossos dias pela noção do barroco pode denotar dessas afinidades eletivas que ajudam a conhecer e a elucidar uma época». [1979: 144]. Por outro lado, com sua ampla erudição, Otto M^o Carpeaux (e Frederico Guilherme G. de Moraes), após se deter no exame de nossas obras do período, sustenta que nosso Barroco, sendo o «coroamento do Barroco luso-brasileiro, não poderia ser visto no Brasil como arte bastarda ou espúria, muito menos decadente, **pois é ela nossa verdadeira raiz nacional**. Nunca tivemos arte clássica no sentido renascentista; daí a “prevalência” do Barroco, mesmo na arte atual brasileira – arquitetura, cinema, etc. » [1981: 1210; o grifo é meu]. Enfim, poderia ainda explorar mais algumas pistas certamente sugestivas, como as que mencionei acima a partir do singular artigo «Barroco, neobarroco, transbarroco» [2002], de Haroldo de Campos. Todavia, para não prolongar estas notas garimpadas a esmo no meu percurso, assinalo o caso que mais me impressiona, o de um autor (cujo livro, não sei como pude deixar a dormir em minha biblioteca por uns 30 anos), e que só agora descubro como um parceiro de idéias, até pela semelhança de termos cruciais para meu trabalho – refiro-me ao estudioso mineiro Affonso Ávila, em seu **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco**, de onde acolho apenas esta apreciação: «No exemplo brasileiro, a redefinição crítica do barroco adquire significado próprio e acontece paralelamente a uma ânsia bem pronunciada, que anima os intérpretes mais lúcidos do fato nacional, de procurar localizar, sob um prisma de maior rigor, as matrizes e as linhas de tradição que determinam ou presidem o nosso desenvolvimento histórico e cultural. Entre as raízes remotas e os condicionamentos mais decisivos, está por certo o barroco, não enquanto tão-só um estilo artístico, mas sim como fenômeno de maior complexidade – um estado de espírito, uma visão do mundo, um estilo de vida, de que as manifestações da arte serão a expressão sublimadora» [1971: 10]. E encerro provisoriamente por aqui.

St. Agostinho definia a razão humana «como uma força que tende para a unidade» [De Ordine], ao que E. D’Ors contrapõe dizendo que nossa razão «é uma fraqueza que necessita da descontinuidade e que observa sempre através de interstícios» [1985: 109-10]. Portanto, sem pretensão de um olhar final, visto que estou às voltas muito mais com questionamento do que com aquisições seguras, paro neste ponto o texto desta comunicação inconclusa, que, sendo deliberadamente uma obra aberta [Umberto Eco], se situa na interface da História Antropológica e da Estética, caminho inesgotável de investigações, mas com a esperança constante nestes versos de um **hino védico**:

«Há muitas auroras que ainda não nasceram!
Permita-nos vê-las, ó Varuna!»

NOTAS

- 1 Cf. *Diccionario da Língua Portuguesa*, 2 vols. Lisboa: Typographia Lacérdina, 1813.
- 2 Cf. MORA, J. Ferrater: *Dicionário de Filosofia*, 5 vols. Tradução brasileira. São Paulo: Loyola, 2000, que dá o seguinte exemplo de *Baroco*: «Se todas as bebidas alcoólicas são nocivas / e algumas águas minerais não são nocivas, / então, algumas águas minerais não são bebidas alcoólicas.» [Vol. I, p. 263].
- 3 **Heinrich WÖLFFLIN** foi escritor, filósofo, crítico e historiador da arte e esteta suíço, que buscou formular um conjunto objetivo de critérios para as classificações da história da arte. Wölfflin foi um dos mais influentes historiadores da arte do século XX. Seus mais importantes trabalhos incluem este trio célebre: *Renaissance und Barock*, 1888; *Die klassische Kunst*, 1898 (A Arte Clássica); e *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915 (Princípios fundamentais de História da Arte). Nascido a 21 de junho de 1864 em Winterthur, Suíça, no seio de uma família culta e abastada, seu pai, Eduard Wölfflin (1831-1903), foi um *scholar* clássico, que fundou e organizou o *Thesaurus Linguae Latinae*, para o qual preparou o *Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik* (15 vols., 1884-1909). Wölfflin estudou história da arte e filosofia na Universidade de Basileia de 1882 a 1886, onde o renomado Jacob Burckardt (1818-1897) foi seu professor, autor do célebre *A Civilização do Renascimento na Itália* (1860). Wölfflin adotou o que foi chamado de “método formalista”, a partir da teoria da “pura-visualidade” [Apud, ARGAN, G. Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994], aplicando pares opostos de conceitos, que reduziu a alguns fundamentais:

linear e pictórico; unidade e pluralidade; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; e clareza e obscuridade. Wölfflin passou dois anos na Itália, e publicou em 1888 a primeira de suas obras mais importantes, *Renaissance und Barock*. Somente após a publicação deste estudo é que o termo Barroco passou a ser usado neutramente na história da arte, já que antes era tido como sinônimo de obra estranha, excêntrica ou bizarra. Na época de Wölfflin a arte Barroca não era considerada respeitável fora da Alemanha. Contudo, ele aplicou o termo ao período que se inicia por volta de 1530 e finda nos anos 1630, enquanto que mais tarde este foi usado para descrever o estilo que se segue ao Maneirismo e continuou, apesar de profundas modificações, até o século XVIII inclusive. Wölfflin estabeleceu clara distinção histórica entre Renascença e Barroco, definindo este como «movimento de massa importado». Para Burckardt, cujo pensamento influenciou profundamente Wölfflin, tal estilo significava decadência. O preconceito contra as realizações artísticas do Barroco continuou até quase a II Guerra Mundial.

Depois de estudos feitos na Universidade de Berlim e na de Munique, ele obteve seu Doutorado em 1888. Trabalhou então por cinco anos na Universidade de Basileia como conferencista, antes de ser nomeado aí como Professor de História da Arte. Vale ressaltar que Wölfflin, que mais tarde foi chamado campeão da “análise formal”, escreveu como sentença final de seu *Die klassische Kunst* (1899): «De nenhuma maneira pretendi ter defendido uma apreciação formalista da arte. Certamente é necessária a luz para fazer o diamante brilhar». De 1901 a 1912, foi Professor de História da Arte na Universidade de Berlim e depois na de Munique até 1924. Nesse período veio a público seu mais aclamado trabalho, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Como conferencista Wölfflin foi altamente popular. Seu uso pioneiro de dois projetores no ensino e sua fama atraíram numerosos estudantes a realizar suas teses sob sua orientação. Após 1924, continuou sua carreira na Suíça, na Universidade de Zurique. Ele foi editor da obra de Jacob Burckardt e publicou estudo psicológico sobre a arte da Renascença, *The Sense of Form* (1931), no qual comparou a arte do período na Itália e na Alemanha. Wölfflin morreu em Zurique no dia 19 de Julho de 1945.

Wölfflin sempre sublinhou que pinturas têm a ver com outras pinturas e não com a natureza. Sua análise estilística nasceu como reação ao aprobe anedótico ou biográfico na história da arte, parcialmente derivado de *Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani* (1550-68) de Vasari. Quando a história da arte como moderna disciplina acadêmica deu seus passos seguros, ele quis criar para ela um terreno firme, «*eine Naturgeschichte der Kunst*», buscando fatos e leis, formas universais de representação. Na introdução de seu *Princípios fundamentais de História da Arte*, Wölfflin declarou que cada artista possui seu próprio estilo pessoal, mas por trás disso há também um estilo nacional, e enfim um estilo do período, que ascende e cai ciclicamente. O historiador da arte Arnold Hauser observou, em seu *The Social History of Art* (vol. 2, 1962), que as categorias de Wölfflin não podem ser aplicadas do mesmo modo a artistas barrocos como Poussin e Claude Lorrain, nenhum dos quais foi “pictórico” ou “obscuro”. Ele ainda critica seu aprobe a-histórico e sua indiferença à explicação sociológica por trás da mudança de estilo: «As categorias wölfflinianas do Barroco são, de fato, nada mais do que a aplicação dos conceitos do impressionismo à arte do século XVII... ».

- 4 **Werner WEISBACH** nasceu em Berlim, no ano de 1873 e morreu em Basileia, Suíça, no ano de 1954. Foi Professor de História da Arte, em Basileia (1933), amigo de Heinrich Wölfflin; pertenceu à Escola de Viena; e deu significativa contribuição no início do século XX para reavaliação do estilo Barroco. Weisbach foi aluno de Robert Vischer. Em 1924 Weisbach elaborou o volume sobre a arte Barroca para o prestigioso *Propyläen Kunstgeschichte*, que ele dedicou ao teólogo Ernst Troeltsch (1865-1923). Weisbach foi um dos primeiros a escrever uma análise do Maneirismo Italiano. Embora não o apreciase como movimento artístico (como Walter Friedländer, por exemplo, ao iniciar sua conferência inaugural de 1914 em Freiburg), ele o relacionou com as técnicas abstratas e estilísticas de sua própria época, o Expressionismo Alemão. Dentre seus alunos, Richard Krautheimer fez sua tese doutoral sob sua orientação. Obras principais: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin: P. Cassirer, 1921; *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*. Zurich: Benziger, 1945; *Trionfi*. Berlin: G. Grote, 1919; *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*. Berlin: B. Cassirer, 1901; *Manierismus in mittelalterlicher Kunst*. Basel: Verlag Birkhäuser, 1942; *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. Propyläen-Kunstgeschichte 11. Berlin: Propyläen-Verlag, 1924; *Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürer's Beziehungen zur Basler Buchillustration*. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 1, part 6. Baden-Baden: V. Koerner, 1971; *Spanish Baroque Art: Three Lectures Delivered at the University of London*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1941; *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*. Berlin: H. Keller, 1932; *Impressionismus: ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1910-1911; etc. [Cf. sobre ele W. Eugene. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971, p. 98; Bazin, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, 1986, p. 185; Posner, Donald. «Introduction.» in Friedlaender, Walter. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. 2nd ed. New York: Columbia University Press, 1965, pp. xii; etc.].
- 5 *Apud* MORAIS, Frederico Guilherme G. de e CARPEAUX, Otto M^a, 1981: 1200.
- 6 *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 2000, pp. 12 e 17.
- 7 Termo grego que procede do neoplatonismo e foi empregado, sobretudo, pela Escola de Alexandria. Entre os neoplatônicos e gnósticos, era concebido como o conjunto de potências eternas emanadas de um ser supremo e que tornam possível sua ação sobre o mundo e as coisas. Engenio D'Ors lembra: «Um *éon*, para os Alexandrinos, significava uma categoria que, apesar de seu caráter metafísico, possuía no entanto um desenvolvimento inscrito no tempo,

possuía de algum modo *uma história*.» [1985, p. 73]. O vetusto *Vocabulário* de Ramiz GALVÃO informa: «*Eões*, s.m.pl. (theologia) entes imaginados pelos Gnósticos para se preencher a distancia entre Deus e Christo, e Christo e os homens» [1909: 236]. Na língua grega, porém, o termo *éon* vem de *áiov*, que significa tempo, duração da vida, vida, eternidade, idade, geração, século [cf. PEREIRA S.J., Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*, 5.^a ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa].

- 8 **Eugenio D'ORS y Rovira**, ensaísta, romancista, filósofo e crítico de arte catalão, nascido em Barcelona a 28 de Setembro de 1881 e morto em Villanueva i la Geltrú a 25 de Setembro de 1954. Recebeu sua primeira educação em família, do pai médico e da mãe, uma mulher culta e amante da literatura francesa. Estudou Direito na Universidade de Barcelona (1904) e doutorou-se em Filosofia na de Madrid (1906), aperfeiçoando depois sua formação filosófica no exterior: em França foi discípulo de Boutroux e de Lalande, e de Bergson no Collège de France; e em seguida em Genebra, Mônaco e Heidelberg. Desde 1908 se consagra à Filosofia, por vocação, e no III Congresso de Filosofia de Heidelberg apresenta duas monografias: *El residuo en la medida de la ciencia por la acción*, e *Religio est libertas*. Entrementes, não cessa os estudos de Estética e a atividade política voltada a difundir um ideal de unidade europeia contrária a toda forma de nacionalismo; e com intenso fervor se dedica à atividade política que liderou como ideólogo do renascimento cultural da Catalunha, seu país natal, nos primeiros anos do século XX. Foi sem favor o espírito mais brilhante da primeira metade desse século gerado em sua região. Eis por que começou sua carreira intelectual escrevendo em catalão, mas, de 1920 até sua morte passou a escrever em espanhol. Assim, defensor das tradições catalãs em sua mocidade, na maturidade tornou-se tenaz defensor do europeísmo entendido como abertura necessária para cultura espanhola e expressão de um catolicismo centrado no mundo mediterrâneo. Seu europeísmo, porém, não evitou que aceitasse o regime autoritário de Franco, que o nomeou diretor das Belas Artes. Atuou por muito tempo como jornalista, cuja produção ele compendiou em livros. Em seus últimos anos, preparou uma organização sistemática de seu pensamento filosófico, iniciada com o aparecimento da obra *El Secreto de la Filosofía* (Barcelona, 1947), baseada no caráter eminentemente “figurativo” do conhecimento humano: a partir da interpretação da linguagem, que se traduz sempre em imagens, chega-se à análise da função da razão, condicionada pelo mundo prático e por uma concepção substancialmente intelectualista. Morre um ano após ter sido empossado (1953) na cátedra de Ciência da Cultura na Universidade de Madrid, criada especialmente para ele.

Sua posição filosófica é um esforço de equilíbrio entre um racionalismo abstrato e um intuicionismo empírico e sensista. A inteligência (*seny*), órgão filosófico de captação da realidade, é equidistante da imaginação (*arte*) e da razão (*ciència*). Partindo da liberdade do eu como algo verdadeiramente substantivo no homem, constrói uma «*filosofia do homem que trabalha e que brinca* (joga), teoria ligada à afirmação *religio est libertas*». Ele sistematiza assim seu pensamento em três partes: *Dialética* (doutrina da inteligência, baseada no diálogo e na ironia), *Poética* (aplicação dos conteúdos da dialética à ordem do espírito), e *Patética* (aplicação dos conteúdos dialéticos à ordem natural ou cosmológica). A sua concepção de pensamento figurativo denota a forte componente estética de seu filosofar. Esta é mais notória na obra *La Ciência de la Cultura*, onde a aplicação do método dorsiano se acha mais elaborada. Adepto da clareza, da sistematização e da lucidez, ele busca plasmar o «palpar de seu tempo» num estilo que eleve «*la anédocta a categoría*». Ferrater Mora nos dá um panorama de busca pensamento num resumo que o explicita admiravelmente: Sua primeira contribuição filosófica importante consistiu numa tentativa de superação do pragmatismo, o que o levou à afirmação de um intelectualismo de cunho novo como traço principal do movimento que chamava de “novecentismo” (afastado, nas suas próprias palavras, tanto da “logística” como da “fenomenologia”). Com os trabalhos resultantes dessas investigações e numerosos artigos e livros, constituiu-se um sistema mais amplo, que no princípio compreendia a dialética, a física ou tratado da Natureza e a poética ou tratado da criação, sistema que depois se articulou nas mencionadas Dialética, Poética e Patética. A primeira é o instrumento geral ou novíssimo *Organon* de sua doutrina, e contém uma teoria dos princípios destinada a efetuar uma «*reforma kepleriana da filosofia*». Tais princípios são o de *função exigida* e o de *participação*. O primeiro substitui o princípio de razão suficiente, e consiste em suprimir, no vínculo entre dois eventos, as exigências de procedência causal e de equivalência quantitativa. O segundo substitui o princípio de contradição, e consiste em afirmar que todo ser participa da realidade de outro. No seu entendimento, a aplicação desses princípios leva à compreensão do caráter peculiar do pensamento figurativo (cujo modelo é o desenho, equidistante do sinal e da pintura, de um modo análogo ao que se deu com a reforma kepleriana ao propor a elipse como figura equidistante entre o círculo perfeito e o movimento irregular e completamente irracional). Desse modo, logra-se a colonização de Pã mediante o Logos, colonização realizada em diversos campos: na Física, pelas leis; na História, pelo primado das constantes ou “éons” sobre os períodos; na vida humana, pelo predomínio dos ritmos, entendidos como estados e não como cronologias. Esse modo de operação da inteligência (figurativa), oposta à razão e à irracionalidade, atua também na poética e na patética. A Poética é em ampla medida um desenvolvimento da filosofia do homem que trabalha e brinca; a Patética compreende principalmente a cosmologia. Dois dos destacados desenvolvimentos produzidos pelo autor na Poética são a angelologia (teoria da sobreconsciência ou personalidade) e a ciência da cultura, com a investigação das constantes e dos estilos. A maioria de suas obras figura nas séries dos *Glossários*, i.é, coletâneas que as organizaram – *Glosari* (1915-1917), *Nuevo Glosario* (1920-1943), *Novísimo Glosario* (1944-1945). Uma seleção de seus textos filosóficos procedentes quase todos do *Glosari* e em parte dos seus primeiros escritos do gênero vêm no tomo *La Filosofía del Hombre que trabaja e que juega* (1914), ed. por R. Rucabado e J. Ferrán y Mayoral, com introdução de García Morente e estudos dos editores e de Miguel de Unamuno, Diego Ruiz e outros. Inúmeras obras dispersas ao longo dos anos até *La Civilización en la Historia* (1953) e *La Ciencia de la Cultura* (1963), etc. A despeito desse intenso labor filosófico, o autor permanece mais conhecido como crítico de arte, daí que se deve acrescentar

seus estudos de estética e filosofia da arte, reeditados em série completa desde 1943 (*Tres Horas en el Museo del Prado – Itinerario Estético* (1922), *Introducción a la Crítica de Arte, Lo Barroco, Cézanne, Picasso, Teoría de los Estilos e Espejo de la Arquitectura*, etc.). [Cf. *Dicionário de Filosofia*, tomo III. São Paulo: Loyola, 2001. p. 2174].

9 Cf. PIRES, M^a Lucília Gonçalves, 1995: 577.

10 Cf. MORAIS, Frederico Guilherme G. de e CARPEAUX, Otto M^a, 1981: 1205.

11 Tudo quanto expus até aqui, neste tópico, transcreve quase literalmente o texto de Engenio D'Ors, de que fiz apenas alguns cortes e adaptações, porém sempre de acordo com sua argumentação e seus conceitos [cf. *Du Baroque*, 1985: 94-103].

12 **Leonhard (Leo) BALET**, livre docente e professor contratado, historiador e crítico de arte, nascido em 1878, em Roterdã, Holanda, radicou-se depois nos EUA, onde morreu em 1965, em New York, NY. De religião católica, casado com Käte Balet (cujo nome de solteira ignora-se). Teve uma vida agitada por inúmeras emigrações. Quando na Alemanha, foi perseguido como comunista, fugindo em 1933, após o incêndio do *Reichstag*, primeiro para os Países Baixos (1933) e depois para os EUA (1938), naturalizando-se norte-americano (1940). Participou como soldado da I Guerra Mundial. **Formação:** Estudou Teologia católica, em Leiden, antes de 1903, sem concluir o curso; Música (flauta) em Haia; quatro anos de estudo no Instituto de Filosofia de Waarmond, perto de Leiden; História da Arte até cerca de 1910, em Amsterdã, Paris, Munique, Freiburg. Foi aluno de Riehl, W. Volgelsang (Amsterdã) e Leitschuh. Cerca de 1910, em Freiburg, sob orientação de Leitschuh, obteve o diploma com a tese: *Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans* [O (pintor) proto-holandês Geertgen tot Sin Jans], Haia, 1910. **Atividades principais:** Em 1910-11, foi assistente na Coleção Pública Real de Antiguidades da Pátria; em 1911-12, no Museu Real das Tradições regionais de Stuttgart; de 1912 até cerca de 1914, foi Diretor do Museu de Artes e Ofícios de Bremen, e proferiu conferências na Escola de Artes desse estado. Em 1920, muda-se para Berlim; a partir daí exerce ocupações autônomas como escritor. Envolvimento intenso com as mais novas correntes artísticas; participação em diversas organizações artísticas de esquerda (entre outras, a Federação de Proteção aos Escritores Alemães). No final dos anos 20, ingressa no Partido Comunista Alemão (KPD). Em 1931-32, publicação de uma sonata de J.S. Bach e dos «Trios Londrinos» de Joseph Haydn. A partir de 1932, os trabalhos preliminares para o estudo sobre *O Aburguesamento da Arte Alemã*. No dia seguinte ao incêndio do Reichstag (28/2/1933), fuga para a Holanda e a partir de então vive em Leiden. Ocupação científica. A esposa sustenta a casa trabalhando como enfermeira. Em 1934, conclui a pesquisa sobre *O Aburguesamento*. Em 1937, participa do II Congresso de Estética e Ciências da Arte, em Paris; profere conferência sobre a «Nécessité d'une synthèse totale de l'histoire de l'art». Em 1938, nova emigração; a partir de então, passa a residir em Nova York. De 1938 a 1948, encarrega-se do ensino de História da Arte e Filosofia na Brooklyn College, e de 1949 a 1952, na New School for Social Research. Depois disso, sem mais ser contratado, padece um isolamento humano e científico, e constantes preocupações financeiras. Faleceu numa clínica psiquiátrica em Nova York. **Trabalhos e colaborações:** *Roeping* (Vocação – romance), Holanda, 1903; em alemão: *No fascínio da vocação*, tradução de Else Otten, Munique, 1905 (várias edições). Diversas traduções para o holandês de escritos latinos de Thomas a Kempis, 1905-07. «Os modelos de porcelana de Ludwigsburg de Pierre François Lejeune», *Cicerone*, 1910: 574-588. «Os modelos de porcelana de Ludwigsburg de Domenico Ferreti (1762-65), Ebenda, pp. 739-48. *Porcelana ludwigsburguesa (esculturas)*, Stuttgart, 1911 (ver Catálogo da Coleção Real de Antiguidades em Stuttgart 1). Além de inúmeros outros trabalhos do gênero, em revista especializadas, podem ainda ser citados: «Dois Pintores de Vidros Suevos da Época Barroca», *Cicerone*, 1911: 407-20. *Dietz Edzard*, Berlim, 1920. *Ewald Dülberg*, 1920. Com E. Gerhard (i.é. Eberhard Rebling), *O Aburguesamento da Arte, da Literatura e da Música Alemãs no Século XVIII*, Estrasburgo, Leipzig, Zurique, 1936. «Ciência Sintética da Arte», *Z. Ästh. Allg. Kunstwiss*, 32, 1938: 110-121. *Rembrandt and Spinoza*, 1962; etc. **Especialidade:** Visão materialista e abrangente dos gêneros no estudo da arte do séc. 18; síntese das ciências da arte, da literatura e da música, cujo objetivo era superar o isolamento da historiografia artística de cada uma dessas ciências particulares, articulando contextos mais amplos. O romance *Roeping* descreve seus conflitos de consciência durante sua formação para ser padre, e provocou escândalo na Holanda: sua deserção nunca foi perdoada. Além do amplo domínio de línguas antigas e modernas, Balet acumulou extraordinário conhecimento em História da Religião, História da Arte (sua especialidade maior), História da Música e da Literatura. Sua principal obra – *O Aburguesamento* –, por sua visão marxista, causou protestos sobretudo dos críticos nacional-socialistas. Gozando de amplo reconhecimento entre colegas e estudantes, mas por razão de sua idade deixou de obter trabalho com salário fixo: assim, preocupações financeiras e incompreensões de inspiração mcarthysta sobre seus méritos científicos fizeram-no padecer o isolamento de seus anos finais.

Nota: após meses de buscas infrutíferas acerca do crítico e historiador holandês, em todas as fontes que me eram disponíveis, inclusive Internet, fui salvo por apelo que fiz ao meu caro amigo Dr. Ralph Della Cava, que, num golpe de sorte, deu com um arquiteto italiano a pesquisar na biblioteca da Columbia University e que aí achou esta obra rara sobre Leo Balet: Ulrike WENLAND. *Biographisches Handbuch Deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*. München, Germany: K.G. Saur, 1999, 855 p. In 2 vol. Sou grato também aos amigos: Dra. Marta Campos Hein, Tereza e Eduardo Hoornaert, e minha orientanda Nahyara Marinho, que me ajudaram a compor estas notas com suas decifrações do texto extraído daquela enciclopédia.

13 Cf. *La Littérature de l'Âge baroque en France – Circé et le Paon*, 1953. Lembremos que **Circe**, filha do Sol e da ninfa Perseis, era tão hábil feiticeira que fazia crescer as estrelas e mudava os homens em animais. Para deter Ulisses, que, após muitas aventuras, aportou à sua ilha Ea, deu a beber aos marinheiros do herói um licor mágico que os transformou em porcos; assim pôde viver

com Ulisses por um ano, e de quem teve *Agrio e Telégono*. Ulisses, porém, recebeu de Mercúrio uma erva que o preservou do encantamento e, desse modo pôde obrigar Circe a restituir aos marinheiros a forma original. O **pavão** por sua vez é de imediato associado à vaidade, mas era a ave de Hera, esposa de Zeus, sendo antes de tudo um símbolo solar; é ainda símbolo da beleza e do poder de transmutação, pois a bela riqueza de sua plumagem é supostamente produzida pela transmutação espontânea dos venenos que ele absorve ao destruir as serpentes [Cf. CHEVALIERA, J. & GHEERBRANT, A.: *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2001: 693].

14 *Apud* PIRES, M^a Lucília Gonçalves, 1995: 578-9.

15 *Apud* PIRES, M^a Lucília Gonçalves, 1995: 580-1.

16 Objetos de cerâmica ou de outro material que se acham nos sepulcros dos índios.

17 *Apud* BORSÒ, Vittoria, 2005: 12. Chamo a atenção para o fato de, no pensamento hispano-americano, perdurar o uso dos termos *América* e *americano* no sentido de tudo que se refere ao Novo Mundo ou as Américas; uso que ainda era corrente no Brasil até as primeiras décadas do séc. XX; estranhamente esses termos passaram a ser apropriados pelo uso corrente de hoje, significando de modo restritivo somente aquilo que se refere aos EUA. Isso constitui lamentável distorção semântica, fruto de dispositivos de poder vigentes em tempos mais recentes, com evidente prejuízo para a unidade histórica de povos e nações do Novo Mundo.

18 *Apud* BENEDICT, Ruth, S/d.: 41-2.

19 Cf. GEORGOPOULOS, Cândida Leite, 1995: 587-9 – cuja exposição acompanho aqui, com alguma retificação.

20 LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969 [1.^a ed. 1957].

21 FUENTES, Carlos. *O espelho enterrado*. Trad. de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

22 ANDRADE, Oswald de. *A marcha das utopias*, 1953, conjunto de artigos publicados em *O Estado de S. Paulo* e reunidos em livro na série “Cadernos de Cultura”, Rio, MEC-Serviço de Documentação, n. 139, 1956.

23 Cf. «Dialética da malandragem», *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, São Paulo, n. 8, 1970.

24 Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza* (“Otros poemas”, VII - Trébol, I a III), 1905; Buenos Aires/México: Espasa-Calpe, 1943.

25 Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira* (“O Ateneu”). São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d. (o ensaio remonta a 1941).

26 Haroldo de Campos evoca aqui de Carpentier a obra, a seu ver, mais extremadamente característica dessa tendência que é *Concierto barroco* (1974). Lembra ainda que ele também se pronunciou mediante ensaios críticos (*Tientos y diferencias*), os quais para definir o espírito latino-americano fundiam as noções de barroco e de “real maravilhoso”, chegando, assim, à tese do *creollismo* (entendido como “mestiçagem”): cf. Dill, Hans-Otto. *Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im Überblick*, Stuttgart: Reclam, 1999

BIBLIOGRAFIA SOBRE O BARROCO

(Com especial ênfase para fontes brasileiras)

ABREU, J. H. Capistrano de:

1931 «A Literatura Brasileira Contemporânea», in *Ensaio e Estudos* (Crítica e História), 1.^a série. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu.

ALEWYN, Richard:

1959 *L'Univers du Baroque*. Genève: Edit. Gonthier. AMORA, Antônio Soares.

1959 *Panorama da Poesia Brasileira*. Vol. I. Era Luso-brasileira Rio de Janeiro: Civ. Brasileira.

1974 *História da Literatura Brasileira*. 8^a Edição. São Paulo: Saraiva

ANDRADE, Mário:

S/d. *Aspectos da Literatura Brasileira*. (“O Ateneu”). São Paulo: Martins.

1965 *Aspectos da Artes Plásticas no Brasil*. (“O Alejadinho”). São Paulo: Martins.

ANDRADE, Oswald:

1966 *A Marcha das Utopias*. Rio de Janeiro: MEC – Serv. de documentação – Cadernos de Cultura, n. 139.

1990 *A Utopia Antropofágica*. Com estudo introdutório de Benedito Nunes: «A Antropofagia ao alcance de todos». São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura.

ARARIPE JÚNIOR, T. A.:

1960 *Gregório de Mattos*. In *Obra Crítica*, v. II. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. [Rio de Janeiro: Garnier, 1910].

ARGAN, Giulio Carlo:

2004 *Imagem e Persuasão*. Ensaaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras.

ATAÍDE:

1982 *Vida e Obra de Manuel da Costa Ataíde*. «Ataíde» (poema) de C. Drummond de Andrade. «Manuel da Costa Ataíde e seu Tempo» de Lélia Coelho Frota. Fotos de Pedro de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ÁVILA, Affonso:

1971 *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva.

1984 *Introdução ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel.

ÁVILA, Affonso (Organização e Apresentação):

1997 *Barroco: Teoria e Análise*. S. Paulo: Perspectiva / B. Horizonte: Cia. Brás.de Metal. e Miner.

AYALA, Walmir:

1967 *Antologia dos Poetas Brasileiros. Fase Colonial*. Edições de Ouro.

BAKHTINE, Mikhail:

1978 *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.

BANDEIRA, Manuel:

S/d. *Guia de Ouro Preto*. Ilustrações de Luiz Jardim. Rio: Edições de Ouro - Tecnoprint.

BARBOZA FILHO, Rubem:

2000 *Tradição e Artificio*. Iberismo e barroco na formação americana. B. Horizonte: Ed. UFMG.

BASTIDE, Roger:

1978 *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*. Paris: Pandora.

2006 «Variações sobre a porta barroca», *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 75. São Paulo, julho.

BAUMGARTEN, Jens:

2005 «O barroco, época pré-moderna ou pós-tridentina: conceitos, modelos e sistemas», *Humboldt*, Ano 47. Número 91: 4-7.

BAYÓN, D.:

1982-3 «Reflexiones para comprensión del fenómeno barroco», *Barroco*, B. Horizonte, 12: 33-8.

BAZIN, Germain:

1956 *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*. São Paulo: Museu de Arte / Paris: Plon.

1990-2 «Le Baroque: un État de conscience», *Barroco*, B. Horizonte, 15: 15-18.

BENEDICT, Ruth:

S/d. *Padrões de Cultura*. Lisboa: Livros do Brasil. [*Patterns of Culture*, 1934].

BENJAMIN, Walter:

1971 *Il dramma barocco Tedesco*. Torino: Giulio Einaudi editore. [*Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928].

1984 *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BORSÒ, Vittoria:

2005 «Do barroco colonial ao neobarroco», *Humboldt*, Ano 47. Nº 91: 12-15.

BOSI, Alfredo:

1978 *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix.

1994 *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.

BOXER, C. R.:

1963 *Idade de Ouro do Brasil*. “Brasiliana”. São Paulo: C. E. N.

CALABRESE, Omar:

1987 *L'età neobarroca*. Roma-Bari:... [trad. port. *A Idade Neobarroca*, Lisboa, 1988].

CALMON, Pedro:

- 1983 *A Vida Espantosa de Gregório de Mattos*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- CAMPELLO, Glauco de Oliveira:
 2001 *O Brilho da Simplicidade*. Dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil Colonial. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- CAMPOS, Haroldo de:
 1988 «Lezama e a plenitude pelo excesso», *Estado de São Paulo*, Caderno 2, 10 de Julho.
 1989 *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira – o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.
 2002 «Barroco, neobarroco, transbarroco». Extraído de: *ZUNÁI – Revista de Poesia & Debate*
 www.revistazunai.com.br
- CANDIDO, Antonio:
 1964 *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, 2ª edição revista. 1.º Volume (1750-1836); 2.º Volume (1836-1880). São Paulo: Martins.
 1970 «Dialética da Malandragem», *Revista do Inst. de Estudos Brasileiros – USP*, S. Paulo, n. 8.
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo:
 1997 *Presença da Literatura Brasileira. I - Das Origens ao Realismo*. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.
- CARPEAUX, Otto Maria:
 1980 *História da Literatura Ocidental*, 8 vols. Rio de Janeiro: Alhambra. [Em especial o vol. 3: «Barroco e Classicismo», capítulos I a VI, pp. 455-772].
 1990 «Teatro e Estado barroco», *Estudos Avançados (USP)*, 4 (10).
- CARPENTIER, Alejo:
 1979 *Concerto Barroco*. Lisboa: Editorial Caminho.
- CASTELLO, José Aderaldo:
 1969 *Era Colonial*. São Paulo: Editora Cultrix.
- CATÁLOGO
 1997 *Exposição VIEIRA e a Bahia de seu Tempo (1608-1697)*. Salvador: Museu de Arte da Bahia. [Além da rica iconografia, traz alguns textos de apresentação e, sobretudo, Pedro CALMON: «Gente da Bahia no Século XVII – Costumes, cabedais e nobreza. Informações Inéditas», comunicação lida no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em 17 de Junho de 1927].
- CHARPENTRAT, Pierre:
 1967a *L'Art Baroque*. Paris: PUF
 1967b *Le Mirage Baroque*. Paris: Minuit.
 1984 «Le Baroque Littéraire», Paris: *Encyclopaedia Universalis*, v. 3: 297-8.
- CHIAMPI, Irleamar:
 1998 *Barroco e Modernidade: ensaios sobre Literatura Latino-americana*. S. Paulo: Perspectiva.
- COUTINHO, Afrânio:
 1950 *Aspectos da Literatura Barroca*. Rio de Janeiro: s.E.
 1969 *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Perspectiva.
 1994 *Do Barroco*. (Ensaio). Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro.
- CROCE, Benedetto:
 1929 *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari: Laterza.
- CURTIUS, Ernst Robert:
 1957 *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: INL.
- DANIEL, Cláudio (org.):
 2004? *Jardim de Camaleões - A poesia neobarroca na América Latina*. Antologia. São Paulo: Iluminuras.
- DE CERTEAU, Michel:

- 1982 *La Fable Mystique, I: XVI^e et XVII^e siècle*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles:
1991 *A Dobra*. Leibniz e o Barroco. Campinas, SP: Papirus.
- DIMAS, Antonio:
1981 *Gregório de Matos*. São Paulo: Abril Educação.
- D'ONOFRIO, Salvatore:
1990 *Literatura Ocidental. Autores e Obras Fundamentais*. São Paulo: Ática.
- D'ORS, Eugenio:
1985 *Du Baroque*. Paris: Gallimard.
- DUVIGNAUD, Jean:
1973 *Fêtes et Civilisations*. Genève: Weber.
- EAGLETON, Terry:
1993 *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ECHEVERRÍA, Bolívar:
1998 *La Modernidad de lo Barroco*. México: Era.
- ECO, Umberto:
1968 *Obra Aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. S. Paulo: Perspectiva
- ESPÍNOLA, Adriano:
2000 *As Artes de Enganar*. Um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos. Rio de Janeiro: Topbooks.
- FOCILLON, Henri:
1947 *Vie des Formes*. Paris: PUF.
- FRANCA, S. J., Leonel:
1952 *O Método Pedagógico dos Jesuítas: a «Ratio Studiorum»*. Rio de Janeiro: Agir.
- FRYE, Northorp:
1984 *Le Grand Code: La Bible et la Littérature*. Paris: Seuil.
- FUENTES, Carlos:
1992 *O Espelho enterrado*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GALVÃO, Ramiz:
1909 *Vocabulário etimológico, ortográfico e prosódico das Palavras Portuguesas derivadas da língua grega*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.
- GAMBINI, Roberto:
O Espelho Índio. A formação da alma brasileira. São Paulo: Axis Mundi.
- GARCIA, R.:
1948 «Bento Teixeira - Brasileiro ou Português?», *Autores e Livros*. Rio de Janeiro, 15 de Ago.
- GEORGOPOULOS, Cândida Leite:
1995 «Barroco no Brasil», *Biblos – Encicl. das Literat. de Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 587-590.
- GOMES Jr., Guilherme Simão:
1998 *Palavra Peregrina*. O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Edusp – Fapesp.
- GOMES, João Carlos Teixeira:
1985 *Gregório de Mattos, o Boca de Brasa*. Um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Vozes.
- GRUZINSKI, Serge:
1993 «Do Barroco ao Neobarroco – Fontes coloniais dos tempos modernos: o caso do México», **in**
- CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio W. (Orgs.): *Literatura e História da América Latina*. Seminário Intern. patrocinado pelo Centro Ángel Rama. São Paulo: EdUSP, pp. 75-98.
- HADDAD, Jamil Almansur:

- 1957 «Vieira e o Barroco brasileiro», in *Vieira. Sermões*. Seleção e ensaio crítico introdutório de J. Almansur Haddad. São Paulo: C.E.N.
- HANSEN, João Adolfo:
1989 *A Sátira e o Engenho*. Gregório de Mattos e a Bahia do século XVII. S. Paulo: Cia. das Letras.
- HASKELL, Francis:
1995 *L'Historien et les Images*. Paris: Gallimard.
1997 *Mecenas e Pintores*. Arte e Sociedade na Itália Barroca. São Paulo: Edusp/Impr. Oficial.
- HATZFELD, Helmut:
1988 *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva.
- HAUFE, Hans:
2005 «O barroco como práxis cultural», *Humboldt*, Ano 47. Nº 91: 8-11.
- HAUSER, Arnold:
1972 *História Social da Literatura e da Arte*, 2 vols. São Paulo: Mestre Jou.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de:
1944 *Cobra de vidro*. São Paulo: Martins.
1952 *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*. Rio de Janeiro: INL, 2 vols.
1979 «Notas sobre o Barroco», in *Tentativas de Mitologia*. S. Paulo: Perspectiva, pp. 141-165.
1985 *Visão do Paraíso*. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 4.ª ed. São Paulo: C.E.N.
1991a *Raízes do Brasil*, 22.ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.
1991b *Capítulos de Literatura Colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense. [Obra póstuma].
1996 *O Espírito e a Letra*. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947): «Literatura colonial» e «Literatura jesuítica». *Idem* II (1948-1959): «Em torno de Vieira», «Teatro jesuítico I e II», «Limites do Barroco», «Ainda o Barroco», etc. São Paulo: Companhia das Letras.
- KOTHE, Flávio R.:
1997 *O Cânone Colonial*: ensaio. Brasília: Editora da UnB.
- LEITE, Sebastião Uchoa e CARPEAUX, Otto M^º:
1981 «Barroco – Música», *Enciclopédia Mirador Internacional*, v. 3, pp. 1216-17.
- LEITE, S. J., Serafim:
2000 *História da Companhia de Jesus no Brasil*, 10 vols. Edição fac-simile Comemorativa dos 500 Anos da Descoberta do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia.
- LEVY, Hannah:
1941 «Sobre três teorias do Barroco», *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 5, pp. 259-284.
- LIMA, Alceu Amoroso:
1944 *A Voz de Minas*. Rio de Janeiro: Liv. Agir Edit.
- LIMA, José Lezama:
1988 *A Expressão Americana*. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Ivan:
S/d. *Sermões e Cartas do Padre Antônio Vieira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- LLOSA, Mario Vargas:
2006 *Dicionário Amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- MACHADO, Lourival Gomes:
1991 *Barroco Mineiro*. Apresentação de Rodrigo M. F. de Andrade. Introdução e Organização de Francisco Iglésias. Fotografias de Benedito Lima de Toledo. São Paulo: Perspectiva.
- MANN, Graciela:
1973 *Os Doze Profetas do Aleijadinho*. Fotografia de Hans Mann. S. Paulo: CEN e Edusp.

MARAVALL, José Antonio:

1996 *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel. [Existe trad. bras. desta obra: *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. S. Paulo: Edusp / Impr. Oficial, 1997].

MARTINS, Heitor:

1983 *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Itatiaia.

MATTOS, Gregório de:

1969 *Obras Completas*. Edição James Amado. Salvador: Janaína.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de:

1944 *Mar de Sargaço*. São Paulo: Martins.

MENEZES, E. Diatagy Bezerra de:

1974 «O Riso, o Cômico e o Lúdico», *Rev. de Cultura Vozes*, Petrópolis, Ano 68, v. LXVIII, n.º 1, jan.-fev., pp. 5-16.

1998 «O Homem Lúdico» e «Arte relaciona-se com o Lúdico e Brincadeira é coisa séria, ou a saga de Ângela Bonasartes no País dos Sentidos», in *Contrapontos – ensaios de crítica*. S. Paulo: Annablume, pp. 9-38 e 171-176, respectivamente.

2002 «Antropologia e Estética: o Status Quaestionis», Comunicação apresentada no Simpósio “Antropologia & Estética: Imagem. Letras e Música”, durante a 23.ª Reunião Bras. de Antrop. (ABA), em Gramado (RS), de 16 a 19 de Julho.

MERQUIOR, J. Guilherme:

1977 *De Anchieta a Euclides*. Breve História da Literatura Brasileira – I. Rio de Janeiro: J. Olympio. [Cap. I: «A Literatura da Era Barroca no Brasil (até c. 1770)», pp. 3-22].

MIRANDA, Ana:

1989 *Boca do Inferno – romance*. São Paulo: Companhia das Letras.

MORAIS FILHO, A. Melo:

1885 *Parnaso Brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier.

MORAIS, Frederico Guilherme G. de e CARPEAUX, Otto M^ª:

1981 «Barroco – Arte», *Enciclop. Mirador Intern.*, v. 3, pp. 1200-1211.

MOISÉS, Massaud:

1983 *História da Literatura Brasileira - I - Origens, Barroco, Arcadismo*. S. Paulo: Cultrix/Edusp.

1991 *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1991.

MORSE, Richard:

1986 *El Espejo de Próspero*. México: Siglo XXI.

NEVES, Guilherme Pereira das:

2000 «Barroco», in VAINFAS, Ronaldo (dir.): *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, pp. 68-70.

NEVES, Jael:

1986 *Idéias Filosóficas no Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.

NEVES, Luiz Felipe Baeta:

1997 *Vieira e a Imaginação Social Jesuítica – Maranhão e Grão-Pará no século XVII*. Rio de Janeiro: Topbooks.

2003 *Terrena Cidade Celeste – Imaginação social Jesuítica e Inquisição*. Rio: Atlântica.

NUNES, Benedito:

1982-3 «O universo filosófico e ideológico do barroco», *Barroco*, B. Horizonte, 12: 23-9.

OLIVEIRA, Franklin de e CARPEAUX, Otto M^ª:

1981 «Barroco – Literatura», *Enciclop. Mirador Intern.*, v. 3, pp. 1211-16.

O MUNDO DA ARTE:

1978 Michael KITSON: *O Barroco*. [Enciclopédia das Artes Plásticas em todos os Tempos]. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura.

PALACIN, Luís:

1986 *Vieira e a Visão Trágica do Barroco*. Quatro estudos sobre a consciência possível. São Paulo: Hucitec e INL.

PANOFSKY, Erwin:

- 1981 *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Presença.
- PAZ, Octavio:
 1982 *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. Barcelona: Seix Baral.
1992 *O Labirinto da Solidão*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- PERES, Fernando da Rocha:
 1983 *Gregório de Mattos e Guerra: uma revisão biográfica*. Salvador: Ed. Macunaíma.
- PEREZ, Léa Freitas:
 1994 «Festa Religiosa e Barroquização do Mundo», comunicação no Congr. Int. 'As Novas Religiões – Expansão International dos Movimentos Religiosos Mágicos', Recife, 15-18 de Maio.
- PERLONGHER, Néstor:
 1988 «A barroquização», *Folha de São Paulo* – Folhetim, São Paulo (579), 11 de mar.
- PERLONGHER, Néstor (org.):
 1991 *Caribe transplatino*. Antologia bilíngüe. São Paulo: Iluminuras.
- PIRES, M^a Lucília Gonçalves:
 1995 «Barroco: conceito, teoria e características» e «Barroco em Portugal» *Biblos – Enciclopédia das Literaturas em Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 575-587.
- PÓLVORA, Hélio:
 1974 *Para conhecer melhor Gregório de Mattos*. Rio de Janeiro: Edic. Bloch.
- PREIMESBERGER, Rudolf:
 2005 «Morte por amor pela cristianização da América?», *Humboldt*, Ano 47. Nº 91: 16-19.
- PRESIDENTE da República Francesa & PRESIDENTE da República Federativa do Brasil:
 1999-2000 *Brasil Barroco entre céu e terra / Brésil Baroque entre ciel et terre*, 2 vols. Paris: União Latina – Petit Palais. [Além da extensa documentação iconográfica, traz os seguintes estudos: «Encontro do Novo Mundo, 500 anos depois», Ana Ma de Moraes Belluzzo; «Entre a ordem e o caos», Nicolau Sevckenko; «Revisitando a escultura barroca brasileira», Ma Helena Ochi Flexor; «O barroco no país do açúcar», José Luiz Mota Menezes; «Barroco, estilo das Minas Gerais», Affonso Ávila; «Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho», Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; «Especulação em torno da igreja São Fco. de Assis de Ouro Preto», Lygia Martins Costa; «Barroco e o mundo contemporâneo», Benedito Nunes; «O barroco nas Missões», Armindo Trevisan; «O barroco no Rio de Janeiro», Augusto Carlos da Silva Telles; «Poesia do barroco», Haroldo de Campos].
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva:
 1977 *Poesia barroca*. 2.^a ed. São Paulo: Melhoramentos/INL.
- ROUSSET, Jean:
 1953 *La Littérature de l'Âge baroque en France – Circé et le Paon*. Paris: Corti.
- SANTOS, Paulo F:
 1951 *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos.
- SARDUY, Severo:
 1975 *Baroque*. Paris: Seuil.
 1979 «O Barroco e o Neobarroco», in UNESCO: *América Latina em sua Literatura*. S. Paulo: Perspectiva, pp. 161-178.
 1999 *Obra Completa*, 2 vols. Edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores, 1^a edición. Madrid, Barcelona, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLA XX. (Colección Archivos – 40). [O texto contém de Severo Sarduy: I. Autoretos; II. Poesia; III. Novelas; IV. Teatro; V. Ensayos (onde se acha seu estudo «Barroco»); mais vários estudos de colaboradores, leituras do texto, um dossier sobre a recepção crítica da obra, entrevistas, bibliografia, etc.].
- SCHWARTZ, Stuart B.:
 1979 *Burocracia e Sociedade no Brasil Colonial*. São Paulo: Perspectiva.
- SILVEIRA, Francisco Maciel:

- 1992 Concerto Barroco às óperas do Judeu. Ou o bifrontismo de Jano: uma no cravo, outra na ferradura. São Paulo: Perspectiva.
- SMITH, Robert:
1940 «O caráter da arquitetura colonial do Nordeste», Est. Brasileiros, 4 (10): 410-430, jan.-fev.
- SPINA, Segismundo:
1946 Gregório de Mattos. São Paulo: Editora Assunção.
- SPINA, Segismundo e CROLL, Morris W.
1990 Introdução ao Maneirismo e à prosa barroca. São Paulo: Ática.
- SPITZER, Leo:
1955 Linguística y Historia Literaria. Madrid: Gredos.
- SULLIVAN, E. J. (org.):
2001 Brazil: body and soul. N. Y.: Guggenheim Museum – The Salomon R. Guggenheim Found.
- TAPIÉ, Victor-Lucien:
1961 Le Baroque. Paris: PUF.
1984 «Le baroque italien. L'accueil européen. Esquisse géographique». Paris: Encyclopaedia Universalis, v. 3: 290-297.
1988 Barroco e Classicismo, 2 vs. Lisboa: Presença.
- TEDIM, José Manuel:
1994 «Barroco», in SILVA, Ma Beatriz Nizza da: Dicionário da História da Colonização Portuguesa no Brasil. Lisboa: Verbo, pp. 102-3.
- TELES, Augusto C. da Silva:
1984 «O barroco no Brasil», Revista do Patrimônio Histórico, (19): 125-137.
- THEODORO, Janice:
1992 América Barroca. Temas e Variações. Rio de Janeiro e São Paulo: Nova Fronteira/Edusp. [Ensaio de historiadora sobre as interrelações sociais e culturais na América hispânica e portuguesa do descobrimento e do período colonial].
- TIRAPELI, Percival (org.):
2001 Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva. Arquitetura, Ornamentação, Literatura, Música. S. Paulo: Editora UNESP / Imprensa Oficial. [Obra em grande formato, ilustrada, traz ensaios de: Percival Tirapeli, Murilo Marx, Bendito Lima de Toledo, Cleide Santos C. Biancardi, Mozart Alberto Bonazzi da Costa, Wolfgang Pfeiffer, Myriam Salomão, Olympio Pinheiro, Egidio Colombo Filho, Adone Agnolin, João Adolfo Hansen, Cristina Ávila, Ma do Rosário Gregolin, Fábio César Montanheiro, Antonio Manuel dos Santos Silva, Régis Duprat, Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, Omar Khouri, Ma José Spiteri Tavoraro Passos].
- UNESCO:
1979 América Latina em sua Literatura. Coordenação e Introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva.
- UREÑA, Pedro Henríquez:
1978 La Utopía de América. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- VALADARES. Clarival do Prado:
1978 Rio Barroco. Rio de Janeiro: Bloch editores.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de:
1946 Florilégio da Poesia Brasileira. Rio de Janeiro: Acad. Brasileira de Letras, 3 vols.
- VASCONCELOS, Sylvio:
1977 Vila Rica: Formação e Desenvolvimento, Residências. São Paulo: Perspectiva.
- VIEIRA, SJ, Pe Antônio:
1951 Obras Completas – Sermões. Porto: Lello & Irmãos-Editores.
2005 História do Futuro: Esperanças de Portugal e Quinto Império do Mundo. Edição organizada por José Carlos Brandi Aleixo,

SJ. «Apresentação» e «Pe. Antônio Vieira: traços marcantes da vida e da obra» do organizador. «Introdução à História do Futuro» da Profa Andréia Costa Tavares. Painéis. Brasília: Editora da UnB.

WEISBACH, Werner:

1948 El Barroco: arte de la Contra-Reforma. Madrid: Espasa-Calpe.

WELLEK, R.:

1976 «The concept of baroque in literary scholarship», in Concepts of Criticism. New Haven: Yale Univ. Press, pp. 69-127.

WISNIK, José Miguel:

1976 Gregório de Matos. Poemas escolhidos. São Paulo: Cultrix.

WÖLFFLIN, Heinrich:

1989 Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva.

2000 Conceitos Fundamentais da História da Arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes. Fortaleza, 2 de Ago. de 2005 a 15 de Maio de 2006.

Dr. Eduardo Diatahy B. de Menezes

Professor Emérito da Universidade Federal do Ceará

Professor Titular de Sociologia da Universidade Federal e da Universidade Estadual do Ceará.

Da Academia Cearense de Letras, do Instituto Histórico do Ceará e da Academia de Ciências do Ceará.

Pesquisador 1 do CNPq

ediatahy@secrel.com.br ou: diatahy@ufc.br .

Doutorado em Sociologia do Conhecimento – Université François Rabelais (Tours, França).

Pós-Doutorado na EHESS em Antropologia Histórica (com Jacques Le Goff) e no Collège de France (com Jean Delumeau). Membro titular da Association Internationale des Sociologues de Langue Française (AISLF), do Instituto Histórico do Ceará, da Academia Cearense de Letras, Academia Cearense de Ciências. Pesquisador 1 do CNPq.

Endereço: Rua Dr. Márlio Fernandes, 140 – Gurarapes

60810-025 Fortaleza, CE

Tel.: (85) 3241-2209 ou / Cel.: 9969.6284.