

# BARROCO — TEORIAS GENÉTICO-FORMAL E GENÉTICO-SOCIAL.

---

*MARIA APARECIDA MASSA DE MENDONÇA*

da Escola de Belas Artes da Fundação Escola  
Guignard de Belo-Horizonte (MG).

## INTRODUÇÃO.

A palavra Barroco, quanto à sua etimologia, tem sido alvo de muitas controvérsias. Atribuem alguns origem ibérica — *barrueco*, ou português — *barroco*, designando pérola irregular (1).

A Enciclopédia não recolheu o termo em sua primeira edição, salvo no Suplemento de 1776, aplicado, no entanto, somente à música. Rousseau, na própria Enciclopédia, propõe:

“Baroque: en musique, une musique baroque est celle dont l’harmonie est confuse chargée de modulations est de mouvement contraint” (2).

Em 1788, a Enciclopédia Metódica incluiu o verbete, aplicando-o, desta vez, à arte arquitetônica. Foi, contudo, recolhido como expressão adjetiva. Evocava o abuso, o superlativo, o bizarro. Enfim, qualquer registro no tocante à arte barroca é caracterizado pela feição pejorativa, ou traduz aquilo que é extravagante, ridículo, excessivo, grotesco ou bizarro.

---

(1). — O material era precioso, mas não servia na confecção de jóias; utilizado na feitura de bibelôs finos e gesticulantes. A maior pérola barroca conhecida pertence ao Museu Topkapi.

(2). — Tapié (V. L.), *Le Baroque*. Coleção “Que sais-je?”. Paris, 1968, 3ème éd., p. 7.

“O termo barroco teria sido transmitido aos alemães pelos italianos”,

pondera Tapié (3). A crítica francesa, por sua vez e de início, não acolheu o nome e repeliu sua divulgação. Compreende-se, pois, que à França não interessava qualquer novidade no campo artístico, presa que estava ao estilo harmonioso e severo do clássico. Natural, pois, a repulsa pela inovação.

Aos austríacos, tchecos, poloneses e húngaros, não constituiu espécie a aceitação do termo, devido à identidade eufônica entre as línguas — salvo a diferença no sufixo, a raiz permaneceu invariável em todos os idiomas latinos, eslavos e germânicos.

Variando de nome para interpretação, de aceitação para divulgação, o fato é que o Barroco só passou a ocupar posição como manifestação artística, após a teoria de Wölfflin, renovadora do tema, de que nos ocuparemos adiante.

Difícilmente poder-se-á delimitar o espaço de tempo em que predominou o Barroco, como também não é fácil delimitar o fim do Renascimento e o surgimento do Barroco. Mesmo nas obras mais atuais permanece a incerteza.

Enquanto Wölfflin vê a arte barroca como um estilo artístico posterior ao classicismo renascentista, palpável, portanto, como forma e expressão de arte, há autores, como Novak (“Prague Baroque”) ou Benedetto Croce, que admitem a existência de uma arte barroca, conotando-a, entretanto, decadente forma do Renascimento e seu ideal racional, como manifestação artística caracterizada pela flagrante “falta de gosto”, ou como Burckhardt, para quem

“a arquitetura barroca fala a mesma linguagem do Renascimento, mas que se transformou num “dialeto selvagem” (4).

Se a crítica artística, no passado, esboçava-se sob forma excusa, mais “achegada à crônica”, segundo opinião de Lourival Gomes Machado; se a estética passa a não ser simples disciplina auxiliar e secundária, verificou-se que o Barroco, quando de sua manifestação, era simples desconhecido, ou mal avaliado, passando, mais tarde, para alvo das mais variadas e exclusivistas interpretações.

---

(3). — Tapié não é o único. Mas na introdução de sua obra *Le Baroque* faz minucioso apanhado histórico da evolução do estilo.

(4). — “Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance aber einen verwilderten Dialekt davon...” (in V. L. Tapié, *ob. cit.*, p. 11).

Há verdadeira orgia de teorias. Recrudesce a preocupação de recuperar a arte barroca e acomodá-la e estudá-la em seus moldes artísticos e espirituais. No século XIX passa a constituir tema polêmico. Autores os mais diversos prepararam a sua teoria para divulgá-la no momento apropriado (5). Surgem teorias e interpretações, quase sempre “irreconciliáveis” — é o chamado “conflito do barroco” (6). Para sanar tamanha polêmica, insinua-se a “crítica da crítica”, visando a uma filtragem da complexa visão de tema tão palpitante.

### TEORIAS DO BARROCO.

O estudo do Barroco orienta-se segundo dois centros de interesse, ou duas interpretações: *teoria genético-formal* ou *teoria da universalização* e *teoria genético-social* ou *teoria da particularização* (7).

A primeira orienta-se para o estudo do Barroco enquanto arte. Representam este grupo Wölfflin, Dvorak, Eugenio D’Ors, entre outros.

A segunda visa ao aspecto social da manifestação barroca, estendendo seu objeto até a visão político-econômico-religiosa da arte, incluindo, entre outros, Weisbach, Victor-Lucien Tapié, Hauser e Leo Ballet.

Autores há que apontam ainda a interpretação do Barroco resumida em três centros de interesse. Entre eles, Lourival Gomes Machado, e é sintetizada da seguinte forma: a). — definição formal, que abrange o complexo artístico tão somente; b). — limites históricos, que procura interpretar o fenômeno barroco com implicações também geográficas, além das históricas, evidentemente; c). — interpretação sociológica, que atende ao mesmo objeto da teoria genético-social, e, em casos específicos, dá uma interpretação sociológica.

A visão histórico-sociológica enfeixa o mesmo objetivo, tendo Lourival Gomes Machado preferido ampliar a dimensão do aspecto social, senão que a própria interpretação histórica não deixa, é evidente, de alcançar o aspecto social. O autor paulista assinala, no entanto, que

“não cabem os compartimentos estanques devido à esquematização didática, quando o problema se enuncia sobretudo como um feixe de nexos conflituais entre etapas que, além de interpenetrantes, são complexas, polívocas e possuem traços comuns às fases confinantes” (8).

(5). — Sobre essa fase, consulte-se Lourival Gomes Machado, *in* “Barroco Mineiro”.

(6). — Lourival Gomes Machado, *ob. cit.*, p. 32.

(7). — É de Lourival Gomes Machado a classificação que se orienta para os aspectos universalizador e particularizador.

(8). — Lourival Gomes Machado, *ob. cit.*, p. 34.

Início, a partir deste ponto, um exame das teorias formais e sociais do estilo barroco (9). Não pretende este trabalho ser mais do que o esforço aplicado, até mesmo apaixonado de uma estudante do Barroco, e, mais uma recensão, menos uma análise subjetiva do tema. Servirá para despreziosa fonte de consulta para tantos que necessitem de preliminar visão para aprofundamento ou prospecção posterior do tema.

\*

## TEORIAS GENÉTICO-FORMAIS OU TEORIAS DA UNIVERSALIZAÇÃO.

### HEINRICH WÖLFFLIN.

Wölfflin expôs sua teoria em 1888. Aperfeiçoou-a em 1915, quando divulgou os seus cinco princípios. Seguido de Burckhardt e Riegls, também da visão formal, Wölfflin acabou por superá-los, enveredando por novo caminho que o projetou excepcionalmente.

Sua teoria foi recolhida em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Logo nas primeiras páginas de seus *Conceitos*, Wölfflin refere-se a um fato descrito num romance biográfico: três jovens propuzeram-se a pintar a mesma paisagem, tendo antes convencionado que a pintura seria calcada principalmente nos pormenores paisagísticos. Apesar de se terem utilizado do mesmo modelo, conclui o biógrafo, resultaram as obras três telas totalmente distintas. Wölfflin assinala que não há uma visão objetiva no tocante à arte: a forma e a cor são apreendidas de modo sempre subjetivo segundo a “maneira de ver” e o temperamento de cada um. “O pintor pinta com seu sangue”, afirma Wölfflin (10). Propõe o autor uma comparação entre a obra de Lorenzo de Credi e Boticelli, de Terboch e Metsu, de Hobbema e Ruysdael, para verificação de que cada artista tem sua individualidade artística, respeitadas, evidentemente, a escola, o país, a raça, que, para Wölfflin parecem emprestar um caráter de identidade, de racionalidade, de estilo próprio de cada sociedade. A manifestação artística de um povo está estreitamente vinculada à questão nacional. Haja vista a bifurcação ocorrida na arte flamenga e holandesa no século XVII (11). Holandeses e flamengos, dentro de específicas circunstâncias históricas, projetaram duas concepções artísticas formais.

---

(9). — Olandino Seitas Fernandes explica “estilo” em seu trabalho destinado ao Curso de Estética do Barroco. Um estilo apresenta 3 fases: a primitiva, a clássica e a barroca. O primitivo é individual; o clássico é social e o barroco é histórico. Wölfflin, diferente dos demais, vê no estilo dois estágios: um clássico e um barroco.

(10). — Wölfflin (H.), *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, Espasa-Calpe, p. 2.

(11). — A arte flamenga e holandesa do século XVII será examinada neste trabalho, quando da visão da teoria de Hauser.

"Tempos distintos trazem artes distintas e o caráter da época cruza-se com o caráter nacional" (12).

Wölfflin traz para exemplo a sensibilidade barroca de Rubens como

"estilo de uma época" (13).

A Itália e seu "caráter italiano" de produção artística, levam Wölfflin à diade Renascimento-Barroco. A evolução do Clássico para o Barroco é o

"melhor exemplo de como o espírito de uma nova época desentranha uma forma nova" (14).

Vê no Renascimento o conceito da proporção perfeita, em que a arquitetura é ágil, demonstrando uma existência satisfeita e feliz em si mesma, elevada e livre. Não só na arquitetura, mas na linguagem dos pintores e dos poetas e dos escultores. Já o Barroco, servindo-se do mesmo sistema de formas, difere da arte renascentista. O século XVII vê desaparecer o ideal de proporção do século que o precede. O Barroco é arte movimentada,

"massas graves, articula pesadamente" (15).

Já não se sente a independência da arte renascentista, pois que o Barroco é expressão formal de uma época de emoção, de busca ao infinito.

Wölfflin examina três exemplos de estilos: o individual, o nacional e o de uma época.

Sua visão é de que o estilo pode expressar-se como resultante de uma época, de um sentimento nacional, ou como expressão de um temperamento, ou de características pessoais. O "temperamento" não faz obras de arte. É antes a "parte material do estilo" (16), e qualquer obra de arte concebida sob essa índole longe está de atingir à perfeição.

O artista, verdadeiro artista, não se interessa pelo conteúdo histórico do estilo. Antes, ele quer investigar, pois o que interessa ao artista é o conteúdo que emana da obra como manifestação de procura de perfeição artística, concepção do belo.

---

(12). — Wölfflin, *ob. cit.*, p. 11.

(13). — *Idem, ibid.*, p. 11.

(14). — *Idem, ibid.*, p. 12.

(15). — *Idem, ibid.*, p. 13.

(16). — *Idem, ibid.*, p. 13.

Numa obra de arte três aspectos são importantes: a qualidade, a expressão e a representação (ótica).

A medida que se penetra no estudo de Wölfflin, verifica-se que ele procura dar ênfase à dicotomia Renascimento-Barroco, até alcançar o ponto alto de sua teoria, que é consubstanciada nas cinco antinomias.

Wölfflin procura distinguir as formas fundamentais representativas da arte, agrupando-as em três períodos sucessivos, assim caracterizados: o primeiro Renascimento, o Alto Renascimento e o Barroco. Tecendo uma série de considerações sobre o florescimento do Clássico e o Barroco nas diferentes regiões da Europa Ocidental, sobre a validade do termo "clássico", Wölfflin conclui que, quanto ao valor, a arte seiscentista e a setecentista, o Clássico e o Barroco, seguem a mesma trajetória, "pois que há também um barroco clássico" (17). O Barroco não constitui decadência, nem superação do clássico. É, sim, outra forma de arte. Tem que se admitir unidade de estilos no decorrer dos séculos XVI e XVII. Onde termina um estilo? Onde começa outro?

"O acabado não existe" (18),

no sentido lato da palavra. Há evolução contínua em qualquer processo histórico-artístico —

"os rasgos fisionômicos dos seiscentos começam já a insinuar-se antes do ano 1600, assim como, por outro lado, condicionam a fisionomia do século XVIII" (19).

Seus cinco conceitos estão agrupados em pares:

1. — a passagem *do linear ao pictórico*, que sobrevém quando a linha, guia ocular e elemento tátil do contorno, cede lugar ao conceito visual puro, expressamente pictórico, capaz de captar oticamente o objeto, sem isolá-lo pela linha de contorno, mas pelo contrário, integrando-o no conjunto de entes visuais que compõem um mesmo todo ambiental e existencial apreensível pela visão e tradutível na criação artística;

2. — a passagem *da superfície à profundidade*, imediatamente decorrente da relação anterior, posto que, enquanto a visão linear impõe a organização numa mesma superfície em que o

---

(17). — *Idem, ibid.*, p. 19.

(18). — *Idem, ibid.*, p. 19.

(19). — *Idem, ibid.*, p. 19.

objeto se delimita e se separa do espaço ambiente figurando pelo restante da superfície, a visão pictórica, superando essa concepção puramente tátil, exige a superposição dos entes visuais para defini-los por avanço e recuo uns em relação com outros;

3. — oposição entre a *forma fechada e a forma aberta*, pois, se tanto na visão linear quanto na visão pictórica, toda obra de arte tende a fechar-se num todo íntegro e completo, não é menos certo que as formas podem “soltar-se”, escapando a regras fixas e a construções rígidas;

4. — passagem da *multipolaridade à unidade*, denotadora de uma arte em plena evolução, pois que, se, perante a visão primitiva, fragmentária e incapaz de estabelecer conexão entre os entes visuais sempre definidos pelo isolamento individual, o clássico surge como a consecução de uma harmonia geral, em tal harmonia cada parte, mesmo em relação com as demais, mantém-se em si mesma autônoma e só barroco cumprirá a tarefa de concentrar e organizar todas as partes segundo um modo único, em cuja falta não restará significação para os componentes;

5. — antinomia *clareza-absoluta e clareza-relativa*, pois os entes visuais, que se tomavam separadamente mesmo na harmonia clássica, surgem em sua totalidade quando defrontamos a organização barroca” (20).

Wölfflin se detém no exame rigoroso de cada conceito no desenvolvimento de sua teoria, coroando a obra com uma conclusão reforçadora de confirmação de sua tese, sustentando a opinião de que a concepção artística, a maneira como ela é vista, não constituem

“um espelho de compreensão, que tem sua história própria e passa por evoluções” (21).

É o caso do contraste Renascimento-Barroco. Quanto às antinomias, Wölfflin recomenda: pode-se chamá-las

---

(20). — Transcrevi na íntegra os conceitos retirados de Lourival Gomes Machado, visando a não mutilar a idéia de conjunto da simbologia de Wölfflin, tão bem exposta pelo autor paulista. Afrânio Coutinho, in Introdução à Literatura Brasileira, traçou um quadro comparativo Renascimento-Barroco, que norteia a passagem do tipo de representação tátil para o visual. Eis como se apresenta: *Renascimento-linear*: sentida pela mão; composta em plano de jeito a ser mantida; partes coordenadas de igual valor; fechada, deixando de fora o observador; clareza absoluta. *Barroco-pictórico* — seguida pela vista; composta em profundidade, de jeito a ser seguida; partes subordinadas a um conjunto; aberta, colocando dentro o observador; clareza relativa.

(21). — Wölfflin (H.), *ob. cit.*, p. 324.

"categorias da visão, sem o risco de confundí-las com as categorias kantianas" (22).

Embora haja uma tendência a assemelharem-se, não são

"deduzidas do mesmo princípio" (23).

E prossegue, explicando que as suas categorias não devem ser examinadas como se constituíssem numa dicotomia flagrante e exacerbada. Recomenda que se considerem suas cinco antinomias como cinco distintas visões de uma mesma coisa,

"se não se toma ao pé da letra a expressão" (24).

Trago suas próprias palavras:

"o linear plástico relaciona-se com os estratos espaciais compactos do estilo plano, do mesmo modo que o tectónico-fechado evidencia uma afinidade natural com a antonomia dos elementos orgânicos e da claridade absoluta. Por outro lado, a claridade formal incompleta e a impressão ou unidade com elementos não essenciais se uniram com o atectónico-fluente e se adaptam dentro de uma concepção pictórico-impressionista. E, se parece que o estilo de profundidade não se inclui necessariamente no grupo, pode-se deduzir que as tensões de perspectiva sobre efeitos óticos, que tem significado para a vista, mas não para o sentimento plástico" (25).

Rafael se utilizou da forma cerrada nas suas composições para a Vila Farnesina. Rubens, da forma aberta para representar cenas de *Infância e Grinalda de frutas*. Miguel Ângelo comprova que a arte seiscentista não renunciou ao movimento. Mas, o que levou a

"sentir o movimento em Miguel Ângelo "é o modo de ver". E aí está a diferença, "o contraste decisivo entre a arte clássica e a arte barroca" (26).

O Barroco tem a característica de se

"transformar ante os olhos do espectador, pois que o seu colorido é sempre movimento de cor" (27).

- 
- (22). — *Idem, ibid.*, p. 324.  
(23). — *Idem, ibid.*, p. 324.  
(24). — *Idem, ibid.*, p. 325.  
(25). — *Idem, ibid.*, p. 325.  
(26). — *Idem, ibid.*, p. 327.  
(27). — *Idem, ibid.*, p. 328.



que produz a impressão da transformação, enquanto que o colorido clássico

“é sólida harmonia de cores singulares”. (28).

Em suma, o clássico é estático e o barroco é dinâmico. Todo o seu quadro é movimento. Na arte barroca “o corpo respira”.

Wölfflin aponta a existência de causas que permitem a evolução do processo que orienta sua teoria das antonomias. Exemplificando: a existência da forma aberta pressupõe a sua antecedente forma fechada; ao pictórico precedeu o linear.

“Há de preexistir, naturalmente, o ponto de partida” (29)

para o exame da transformação da arte clássica em arte barroca.

A questão assume ainda veemência, quando Wölfflin distingue modalidades de interpretação do processo evolutivo: é uma evolução interna, fechada, ou trata-se de um impulso externo, condicionado por fatores causais? O autor considera ambas as modalidades admissíveis, e admite que, embora coexistindo, cada espécie é unilateral, permanece em si mesma, uma vez que

“não se vê mais que aquilo que se busca, nem tampouco se busca mais aquilo que se pode ver” (30).

A forma é constante mutação. E o Barroco não será, portanto,

“um estilo, mas um dos dois estágios sucessivos de todos os estilos”.

Ainda mais, as séries não são reversíveis, ou seja, a evolução não é necessariamente do Barroco para o Clássico, pois que a existência do Barroco pressupõe a existência do Renascimento.

Existe uma arte clássica e uma arte barroca, não só na época moderna, e não só na arquitetura antiga, mas, também, num terreno tão diferente como o da arte gótica (31). O gótico apresenta o seu caráter linear, coincidente com o ideal renascentista e o gótico tardio, pelo contrário, busca os efeitos pictóricos, correspondente ao ideal barroco.

A medida que se avança no estudo de sua tese, Wölfflin aborda a problemática do retorno estilístico ocorrido no século XIX, quando surgiu uma nova maneira linear de ver o mundo frente ao pictórico

---

(28). — *Idem, ibid.*, p. 328.

(29). — *Idem, ibid.*, p. 328.

(30). — *Idem, ibid.*, p. 329.

(31). — *Idem, ibid.*, p. 331.

do século XVIII, confirmação patente de sua posição, ou a de que existem clássico e barroco em toda concepção artística, independente do período histórico. Seu exame não só atinge o século XIX, em que reconhece a “pureza linear”, mas remonta à arte medieval, em que procura dar confirmação e substância à sua tese (32).

*MAX DVORAK.*

Se para Wölfflin, a história da arte é essencialmente uma série de problemas formais, para Dvorak

“a expressão das idéias que dominam a humanidade” (33).

Cabe ao historiador da arte descobrir e reconhecer nas obras artísticas os reflexos dessas idéias, interpretando o conteúdo espiritual dessas obras e indicar a relação espiritual da época em estudo.

Dvorak não vê na produção artística relação inevitável com o contexto histórico. A concepção de que o sucesso artístico tem dependência direta e estreita com os acontecimentos econômicos, políticos ou religiosos, não encontra guarida no espírito de Dvorak.

“A intensidade da vida espiritual é que conta” (34),

e esse atributo independe de “premissas materiais”, principalmente da esfera econômica.

Dvorak, no entanto, sustenta a tese de que há “paralelismo absoluto” de todas as expressões e de todos os conteúdos espirituais em determinado período da história.

Acredita na relação interior que pode existir entre a produção artística e as manifestações de espírito.

“Uma história que se limita a enumerar fatos sem nos ensinar a compreender sua relação interior, é inútil” (35).

A poesia, a religião e a arte de uma época pertencem à sua época.

Derivadas da metodologia utilizada por Dvorak, surgiram conseqüências importantes: não é admissível aplicarem-se critérios válidos para uma época histórica determinada a uma outra época. Ao

---

(32). — Hannah Levy, in “A propósito de três teorias sobre o Barroco”, emite crítica à tese de Wölfflin. Também sobre a tese de Wölfflin, ver Lourival Gomes Machado, in “Barroco Mineiro”.

(33). — Hannah Levy, obra citada, p. 266.

(34). — *Idem, ibid.*, p. 266.

(35). — *Idem, ibid.*, p. 267.

contrário, cada época deve ser compreendida pelos seus próprios elementos, aqueles que lhe são peculiares.

No tocante ao problema barroco, convém ressaltar que Dvorak não inicia seus estudos pelos caminhos dos demais representantes da escola formalista. Se seus companheiros iniciam suas investigações estilísticas a partir de determinada obra de arte, Dvorak nunca vê *a priori* numa obra o seu ponto de partida para a arrancada da crítica. Hannah Levy assim considera:

“todo estilo e toda obra constitui para ele (Dvorak) um fenômeno particular, cuja formação é mister analisar cuidadosamente” (36).

O ensaísta tcheco não acha possível a compreensão de um estilo de arte sem que essa arte seja estudada em todos os seus estágios. É necessário que se detenha numa análise gradual e calma do estilo, a fim de que seja possível a compreensão de sua formação. Aliado a essa formação, surge o estudo da arte dentro do conjunto da “história espiritual”. A relação dessa história com a obra ou a corrente estilística permitirá o entendimento da verdadeira significação que a bagagem artística traz em si.

Aí está a explicação do motivo pelo qual Dvorak dispensa maior cuidado ao Maneirismo no estudo da arte barroca (37). E para estudar o Maneirismo, Dvorak remonta ao Renascimento, alegando que os artistas maneiristas abandonaram ou negaram conscientemente os princípios artísticos da Renascença. Estes princípios não correspondiam às tendências espirituais do século XVI.

Uma visão sobre os títulos que compõem a sua “Formação da arte barroca” permite-nos justificar a afirmação (38):

#### 1. — *A Igreja “Il Gesù” em Roma.*

Dvorak considera *Il Gesù* um retorno aos ideais arquitetônicos da arte cristã primitiva e da Idade Média. Vê o fenômeno, não como inserido num processo puramente formal, mas como resultante de

---

(36). — *Idem, ibid.*, p. 267.

(37). — Hauser, in “História Social da Literatura e da Arte”, faz exame acurado do Maneirismo.

(38). — Os títulos são: 1). — O Igreja “Il Gesù” em Roma; 2). — o Maneirismo: a). — A Escola de Rafael; b). — o estilo da velhice de Miguel Ângelo; c). — Tintoretto; d). — os florentinos; e). — os sucessores de Corregio; f). — resultados; 3). — Bernini. Considerando o conteúdo de sua obra, ou de sua teoria, conclui-se: em “Resultados” está contido o estudo do fenômeno barroco.

uma transformação geral na vida espiritual e religiosa da época. Remonta aos ideais filosóficos e religiosos da época primitiva e medieval, até chegar ao ápice, ao programa dos jesuítas (39).

A Igreja *Il Gesù*, em sua estrutura arquitetônica, é dissecada pelo espírito agudo de Dvorak.

## 2. — O Maneirismo.

Para estudar o Barroco, Dvorak remonta também ao Maneirismo, conforme diz referência anterior. Logicamente, teria que examinar a arte renascentista. Procura Dvorak demonstrar que o Maneirismo correspondeu às tendências espirituais do Seiscentos; que o conteúdo formal de produção artística da era renascentista não encontrava sintonia com os ideais espirituais da época. Explica ainda: o Renascimento preocupou-se com problemas puramente formais (a beleza formal em Rafael; a representação dos corpos em Ticiano). O Maneirismo, por sua vez, desprezou o

“espírito científico” renascentista e o substituiu pelo espírito poético” (40).

Houve uma transferência: o objetivismo da Renascença foi substituído pelo subjetivismo do século XVI. As escolas foram substituídas pelas correntes; o “atêlier” e sua tradição formal não tinha a expressão anterior. O que contava realmente era a base espiritual na produção da arte, calcada no subjetivismo; paisagens idealistas e naturalistas, a natureza morta, assuntos anedóticos, o retrato como documento psicológico (e não figura estática do Renascimento), a pintura de costumes, etc.

Considerando a passagem do Maneirismo para o Barroco, há que se verificar o seguinte: a arte maneirista traz em seu bojo conteúdo e forma, elementos que servem para caracterizar o Barroco. No entanto, a arte barroca toma uma orientação que a distingue essencialmente do Maneirismo. Dvorak explica:

“Uma tal crise era a do século XVI, no qual o subjetivismo ilimitado ameaçava os fundamentos de toda a vida religiosa da Igreja. O perigo foi desviado pelo fato de que a Igreja ligou um

---

(39). — Dvorak considera errônea a designação do “estilo jesuítico”, referindo-se à obra artística desenvolvida na Contra-Reforma. “Não foram unicamente os jesuítas os inventores e propagadores desse estilo, mas este correspondeu ao novo movimento religioso, tal como os jesuítas e esse movimento desenvolveu-se em pouco tempo muito além da atividade deles” (*In Hannah Levy, ob. cit.*, pg. 270).

(40). — Hannah Levy, *ob. cit.*, p. 270.

conteúdo espiritual objetivamente válido a esse subjetivismo, em outras palavras, o anseio dos homens pelas emoções interiores foi dirigido no sentido de elevação geral e supra-individual dos sentidos. O contraste entre o Maneirismo e o Barroco podia ser definido por outro subjetivismo de conteúdo espiritual frequentemente ligado a meios objetivos da representação a um conteúdo espiritual objetivo, do outro" (41).

Exposta a teoria de Dvorak, surge a questão e Hannah Levy a examina: como Dvorak reconhece aquilo que constitui o caráter essencial de uma época e como demonstra a relação existente entre esse caráter e as obras de arte? Quanto à primeira questão, Levy argumenta a limitação de Dvorak nos domínios da filosofia e da religião. Ainda explica o fato de que o crítico tcheco não cogita, em seu estudo, do fenômeno relacionado com a origem e desenvolvimento das idéias no processo histórico.

"Pensamos, pois, que a atitude de Dvorak adotou em face da história das idéias não é muito diferente daquela adotada por Wölfflin em face da história da arte" (42).

Se Wölfflin se detém unicamente no aspecto formal da arte, Dvorak fixa-se no elemento puramente espiritual da história geral, deixando ambos de considerar a origem dos problemas.

Hannah Levy considera o lugar que Dvorak reserva à individualidade do artista — seu temperamento e personalidade ficam expressos nos seus trabalhos. Mas, Levy acentua que

"apesar do caráter unilateral das suas concepções, Dvorak chega a resultados muito importantes, que excedem aos obtidos por Wölfflin, quanto à compreensão do barroco" (43).

Reconhece que o Barroco não é pura conseqüência do Renascimento —

"a evolução das formas da Renascença nunca poderia ter produzido o estilo barroco" (44).

Maneirismo, sim, por haver rompido seus ideais artísticos com os ideais renascentistas. Além disso, Dvorak respeita a individualidade do artista.

---

(41). — *Idem, ibid.*, p. 272.

(42). — *Idem, ibid.*, p. 272.

(43). — *Idem, ibid.*, p. 273.

(44). — *Idem, ibid.*, p. 273.

A tese de Dvorak é criticada sob o ângulo de que ele teria superestimado o *conteúdo espiritual* da obra de arte, em detrimento de sua *forma artística*. Mesmo assim, Hannah Levy, não obstante as restrições que faz ao acentuado caráter unilateral em Dvorak, acredita que o crítico em apreço alcançou, mais que Wölfflin, resultados importantes para o estudo e compreensão do estilo barroco.

EUGENIO D'ORS.

O ensaio de Eugenio D'Ors, *Lo Barroco*, propicia ao leitor a constatação de que há encontro com uma figura de verdadeiro "amoroso" da arte barroca. Logo, na apresentação do livro:

"Este libro pudiera ser llamado" novela, novela autobiográfica".

"Contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría..." (45).

Dividida em três partes — *Fechas, La Querella de lo Barroco en Pontigny e Viajes* — desenvolve a obra toda a seqüência de emoções sentidas por D'Ors quando de suas viagens de estudante apaixonado pela arte barroca.

A essência do estudo, no entanto, concentra-se na segunda parte do ensaio — *La Querella*. Aí D'Ors examina o Barroco e expõe seu ensaio.

A *Querella* contém exame das conversações realizadas na Abadia de Pontigny, em terras da Borgonha — é a chamada "Década de Pontigny", de que D'Ors se ocupa em quase toda a sua obra, julgando oportuno remontar às declarações de Nietzsche —

"barroco não pode ser mais do que coisa de pedantes", para afirmar que "nos complecemos en declarar que en Pontigny no los habia..." (46).

O primeiro aspecto abordado por D'Ors é referente à Anatomia e História. D'Ors assume sua posição frente ao advento da era renascentista. Só com o Renascimento, a Anatomia experimentou o

---

(45). — D'Ors (Eugênio), *Lo Barroco*, p. 9.

(46). — *Id.*, *ibid.*, p. 131. O Encontro de Pontigny teve como objeto o exame genérico da questão barroca. Definição essencial do Barroco. Temas: Filosofia do Barroco, História Natural e Geografia do Barroco.

progresso. Antes da era renascentista usava-se a linguagem vulgar para especificar as partes do corpo humano, bem como sua fisiologia. Transferindo para a esfera da História, D'Ors fala da adaptação observada na nomenclatura adotada, para designar os períodos da história da humanidade.

Assim como a Anatomia, a História conheceu classificação ajustada, adequada e evoluída. Se o organismo humano é regido por *sistemas*, os eventos históricos passariam a pertencer a *sistemas*: sistema feudal, sistema imperial, etc.

Relativamente à História, contudo, houve uma evolução: os sistemas passam a se chamar *constantes*. Estas *constantes* entram na vida da humanidade e se constituem na pluralidade dos eventos. Na evolução histórica existe pois, sempre uma *constante*.

Atingimos aqui os *eons*. O que são *eons* para o estudioso espanhol? Se na acepção original dos gregos o *eon* é potência eterna emanada do ser supremo, para D'Ors o Barroco é um *eon*, no sentido da escola alexandrina, isto é,

“uma categoria que, apesar de seu caráter metafísico, ou seja, apesar de constituir estritamente uma categoria, tem um desenvolvimento inscrito no tempo, um modo histórico” (47).

D'Ors, contudo, prefere enquadrar o Barroco como *ente de cultura*, retornando depois à noção inicial de *eon*, para afirmar que

“na história está presente em todas as épocas, podendo nelas coexistir com o clássico”.

D'Ors aponta duas visões referentes ao tema barroco. Fala das tendências dos primeiros estudiosos: a) . — o Barroco seria um fenómeno cujo aparecimento e declínio situam-se entre os séculos XVII e XVIII; b) . — trata-se de fenómeno exclusivamente pendido para a arquitetura, excepcionalmente para a pintura e escultura; c) . — caracteriza-se por total falta de gosto; d) . — constitui-se de uma degenerescência da arte renascentista. Reformuladas, foram estas tendências assim sintetizadas: a) . — o Barroco é uma “constante histórica” — existiu tanto em épocas remotas como modernamente, tanto no Ocidente como no Oriente; b) . — interessa não só à arte, mas também à civilização inteira; c) . — suas características são normais. Não se trata de arte cuja excelência é o extravagante ou o deturpado; d) . — não emana do clássico. Trata-se de tema dos mais interessantes e atuais.

A dicotomia Clássico-Barroco é também examinada por D'Ors, que aborda a questão de elaboração, na França e na Espanha, de

---

(47). — *Idem, ibid.*, p. 116.

compreensão respectiva da morfologia dos dois estilos. Tanto a uma quanto à outra, preocuparam as fórmulas das *formas que voam e formas que pesam*. Nem clássico, nem barroco podem prescindir da gravidade —

“ni el estilo barroco sabría prescindir de la gravedad, a pesar de su predilección morfológica por el vuelo, ni el clásico, por su parte, deja de obedecer a otras atracciones que de la tierra” (48).

Há uma *dominante*, isto é, um princípio que se opõe à *leveza* do Barroco e à *estabilidade* do Clássico. Esta *dominante* diz respeito a toda manifestação de arte, como também aos conceitos científicos ou teorias políticas, respeitadas, evidentemente, as leis específicas de cada manifestação de cultura.

O emprego de uma segunda fórmula, a da *gravitação*, coloca-se em choque com a fórmula primeira — *formas que voam*. E o que vem a ser *gravitação*? D’Ors assim propõe:

“Consiste em afirmar que, na poesia, na série das artes, música, poesia, pintura, escultura, arquitetura, cada um dos termos ocupa uma posição instável e tende, segundo as épocas, as escolas e os artistas, a revestir-se de características da arte imediatamente próxima. Assim, na época do classicismo, a música torna-se poética; a poesia, gráfica; a pintura, plástica; a escultura, arquitetônica. Reciprocamente, nas épocas de tendência barroca, a *gravitação* se produz inversamente: a arquitetura torna-se escultura; a escultura, pintura; a pintura e a poesia revestem-se de caracteres da música. Como toda sensibilidade barroca tende ao patetismo, toda caligrafia barroca torna-se tendente à música” (49).

Ainda sobre a dicotomia Clássico-Barroco, D’Ors vê o aspecto da *continuidade* existente no estilo barroco. Comparado ao Clássico, que apresenta tendência marcante da *unipolaridade*, o Barroco adota um esquema de *multipolaridade*, em que são excluídos os imperativos da razão. O Barroco aspira o infinito. Se se diz: “aspiramos a melodia infinita”, ou em matemática, “o espaço de três dimensões, não é mais do que um caso particular na série infinita”, estamos nos expressando “barrocamente”. Aspirar “barrocamente” é aspirar o infinito. O mesmo se pode dizer em pintura, quando uma escola proclama:

“Nós, os impressionistas, não pintamos os objetos, mas o ar e a luz em que os objetos se banham e se fundem” (50),

---

(48). — *Idem, ibid.*, p. 179.

(49). — *Idem, ibid.*, p. 189.

(50). — *Idem, ibid.*, p. 189.



ou em biologia, quando o biólogo afirma que

“interessamo-nos pela corrente de vida que passa de um para outro ser, entrelaçando-nos na instabilidade de um vir a ser” (51).

Assim, citando exemplos, evocando escolas, D’Ors quer chegar ao objeto de sua análise, que o leva à tese da existência dos *eons* estáticos no Clássico, dinâmicos no Barroco, das *formas que pesam*, características da unipolaridade clássica e das *formas que voam*, da multipolaridade barroca.

Se, no curso das conversações de Pontigny, M. Hager resistia em considerar o Barroco e o Clássico como *eons*, D’Ors pondera: assim como o Clássico provém da Antiguidade, o Barroco tem suas raízes na Pré-História. O Clássico é marcado pela racionalismo, estatismo, círculo, triângulo, contra-ponto, coluna, procedimento do espírito que imita o Espírito, caracteres buscados aos gregos e romanos. Já o Barroco, acentuado pela presença do panteísmo, do dinamismo, da elipse, da fuga, escola buscada à natureza, é preso, irremediavelmente preso, a um passado mais longínquo, mais primitivo e distante, à Pré-História.

Verificando as múltiplas faces do Barroco, D’Ors ainda quer buscar as diversas formas históricas da arte em exame, considerando absurdo o não reconhecimento da existência dessas formas históricas.

Quanto à existência do Barroco do Norte e do Barroco do Sul, D’Ors assegura não suscitar dúvidas, consideradas as peculiaridades artísticas em Rembrandt e Tintoreto (52) e suas escolas respectivas.

No tocante à enumeração das diversas espécies de Barroco, D’Ors remonta, como o fez para atingir o *eon*, à história natural, ao momento de Linneu (1707/78). Assim como o naturalista introduziu nova sistemática no estudo da história natural, substituindo a história natural descritiva por uma história natural sistemática, D’Ors fixa um caráter “aproximadamente racional” para o estudo das diversas modalidades da arte barroca. Qual o instrumento utilizado por Linneu? A *Dicotomia*, que, no caso presente consiste

“em dar para cada espécie, não uma descrição que devia ser, logicamente, infinita, e, por conseguinte, irracional; mas uma definição de caráter aproximadamente racional, dentro das exigências da lógica, o *gênero vizinho* e, até onde seja possível, a *última diferença*” (53).

---

(51). — *Idem, ibid.*, p. 190.

(52). — Sobre Rembrandt e Tintoreto e uma análise de sua obra, ver A. Hauser, *História Social da Literatura e da Arte*.

(53). — D’Ors (Eugênio), *Lo Barroco*, p. 204.

Duas etiquetas: uma *comum*, ligada ao gênero; outra *particular*, à espécie, explicam a evocada Dicotomia. O leão é *Felix leo*; o tigre, *Felix tigris*; o gato, *Felix catus* — as três espécies estão contidas num mesmo gênero, o felino. Transportado para o terreno da cultura, D'Ors propõe:

“Em suma, é esta a aspiração da moderna ciência da cultura. Quer encontrar no *eon* o gênero comum à diversidade dos eventos históricos, mais ou menos distanciados entre si” (54).

E ao conhecer o gênero *comum*, não desconhecerá, através dele, as diferenças específicas:

“ao contrário, sobreporá *dicotomicamente* o símbolo das segundas ao símbolo do primeiro” (55).

E exemplifica:

“gótico e romântico têm denominador comum e suas manifestações específicas respectivas saem de um mesmo *eon*. Parte, daí, para a dicotomia, definindo um *barroco gótico* e um *barroco romântico*, como se diz *Felix tigris*, *Felix catus*... O caso do estilo manuelino nada mais é do que uma variante do Barroco, apesar das pretensões nacionalistas dos portugueses. Então, chamar-se-á, dentro do sistema dicotômico, barroco manuelino”.

Eis o quadro revelado por D'Ors, em que alinha as diversas espécies de Barroco por ele encontradas: *Pristinus*, *Archaicus*, *Macedonicus*, *Alexandrinus*, *Romanus*, *Budhicus*, *Pelagianus*, *Gothicus*, *Franciscanus*, *Manuelinus* (Portugal), *Orificencis* (Espanha), *Nordicus*, *Palladianus* (Itália e Inglaterra), *Rupestris*, *Maniera*, *Tridentinus*, sive *jesuisticus*, *Rococó* (França e Áustria), *Romanticus*, *Finisecularis*, *Posteabellicus*, *Vulgaris* e *Officinalis* (56).

D'Ors se detém no exame de cada espécie. Não considerada importante para este estudo uma visão particular de cada espécie, de vez que o conteúdo específico se justifica na própria nomenclatura das espécies.

Penetro agora no exame de D'Ors sobre *essência* do Barroco: *Panteísmo* e *Dinamismo*. D'Ors vê a arte barroca constituída de *essência panteísta* e *dinâmica*.

Referindo-se ao vínculo da Contra-Reforma com a arte barroca, assegura que, estilisticamente, também o ideal luterano e o espírito

(54). — *Idem, ibid.*, p. 204.

(55). — *Idem, ibid.*, p. 204.

(56). — *Idem, ibid.*, p. 158.

franciscano coincidem, de certa forma em sua morfologia, com as manifestações do Barroco. Também que não é possível uma coincidência formal sem uma coincidência espiritual. E pergunta:

“Qual será a característica comum da Contra-Reforma, do luteranismo, do franciscanismo?”

Eis sua explicação: em princípio, evoca a existência de *constantes*, a que fiz referência anterior. Calcado nesse princípio, passa a explicar que, sem dificuldade, chega-se à conclusão de que a relação entre o homem e a natureza levantada pelo franciscanismo é a mesma estabelecida pelo luteranismo. Ambos começam por declarar bom o homem. Quanto à Contra-Reforma, de início, fica difícil incluí-la no no elenco da afinidade, declarando que é ponto comum o julgamento de que a Contra-Reforma não passou de um fenômeno de tendências ascéticas de autoridade marcante, “quaresma que veio substituir o carnaval renascentista”. O jesuitismo foi o ápice da Contra-Reforma, assim como o jansenismo constituiu o ponto alto do luteranismo. A exacerbação espiritual jansenista e jesuítica não passam de um só fenômeno. Jansenismo e jesuitismo confrontam-se e formam duas *constantes*, não constituindo fenômenos isolados entre si”. Um ponto, porém, deve ser observado: o dualismo, posição ascética,

“orgulhosa dominação sobre a natureza” (57),

crença na objetividade do pecado, isto é, a contradição entre o bem e o mal, representam ideal do jansenismo, que lança sobre o jesuitismo a acusação de displicência, de transigência, de adoção de uma *linha pelagianista*, ou de assumir uma conduta de otimismo naturalista, de uma visão otimista do Mal, em flagrante contraste com a linha jansenista, caracterizada pelos ideais intelectuais, uma linha *essencialmente agostiniana*. Assim, a luta entre Agostinho e Pelágio se repete no conflito clássico-barroco.

Já relativamente à Reforma Luterana, confrontada com a jesuitismo, leva a compreender que ambas se identificam em otimismo, representado por uma atitude de “simpatia pela vida”. O Calvinismo, exagerado em suas manifestações, constitui o

“jansenismo dos protestantes” (58),

---

(57). — *Idem, ibid.*, p. 160.

(58). — *Idem, ibid.*, p. 163.

mantendo-se, no caso, na tangente. E conclui: dentro do círculo barroco, “reunidas no mesmo terreno de inteligência”, encontram-se a Reforma, a Porciúncula e a Companhia de Jesus (59).

D’Ors fala de investigações dos intelectuais sobre as atitudes da Igreja no decorrer da época reformista, e focaliza Romano Guardini, que acentua a seguinte posição da Igreja Católica: 1º). — supremacia do *Ethos* (mundo da vontade) sobre o *Logos* (junto da representação); 2º). — adoção de uma atitude regressiva: supremacia do *Logos* sobre o *Ethos*. Ora, onde o *Ethos* domina, existe o *Pathos*. No caso da Igreja,

“não se furta de assinalar o eclipse litúrgico nos métodos e nos princípios inacianos” (60),

bem como a existência do pragmático e do patético nesses métodos.

É sabido que à época da Contra-Reforma predominou um surto anti-intelectualista, que tomou rumos inteiramente voltados para o romantismo. A concepção do milagre, de certa forma, marcou o início de uma iconografia nova para a época. Rubens, por exemplo, é um

“pintor inaciano por excelência” (61),

que traz consigo “esta concepção plástica do milagre”. É a chamada “crise panteísta”, aliás, não só observada em Rubens, mas em todo pintor barroco de sua época (62).

Essa hipertrofia de espiritualidade, característica da Contra-Reforma, faz com que se torne natural a crença no sobrenatural, e é quando coincidem, apresentando todas uma morfologia barroca, a espiritualidade franciscana, a luterana e a tridentina.

O panteísmo não é uma escola filosófica específica, mas, uma espécie de denominador comum, presente sempre que o espírito se debate na tomada de posições

“difíceis e precárias sempre, da discriminação rigorosa, do pluralismo ou de uma preferência” (63).

---

(59). — Porciúncula — igreja construída por Francisco de Assis na Itália, quando lhe veio aviso do Alto para construir uma Igreja. Fica nas proximidades de Assis (Itália) e foi construída no século XIII. No local foi construída a Basílica de Santa Maria dos Anjos (século XVI), hoje o centro da devoção franciscana.

(60). — D’Ors, *ob. cit.*, p. 167.

(61). — *Idem, ibid.*, p. 167.

(62). — Na “Década de Pontigny”: “Quando un pintor anterior al Renacimiento — decíamos — representa un milagro, el cielo, cuando más, se abre; cuando hace esto mismo un pintor barroco, el cielo se convulsiona”. D’Ors, *ob. cit.*, p. 167.

(63). — D’Ors, *ob. cit.*, p. 171.

É o que acontece com o Barroco: é livre, independente, levando-nos à veneração, e não se relaciona com a existência de uma *constante histórica*, com os pensadores deste ou de qualquer lugar do mundo, como quer o historiador Menendez y Pelayo. Daí, poder-se explicar facilmente a sinonímia entre Classicismo e Humanismo e a existência estanque de um Barroco, manifestação pura, descontraída, natural. O *eon* do Clássico difere do *eon* do Barroco, na essência.

O *panteísmo* é pano de fundo de três grandes movimentos: o franciscanismo, o luteranismo e o jesuitismo e, ainda mais, não é manifestação exclusiva de uma época: o budismo, o alexandrismo, a pré-história, o romantismo, são manifestações em cuja essência está presente o panteísmo.

No caso Barroco, além do panteísmo, há *dinamismo*. Comparando-se o espírito clássico com o espírito barroco, verifica-se naquele, o movimento como coisa absurda, o abandono da razão, a marginalização; neste, o desejo de “humilhação da razão”. E o espírito barroco grita:

“Viva o movimento e morra a razão! Viva a vida e morra a Eternidade!” E D’Ors: “Por isso é preciso escolher. Entre a vida e a eternidade é preciso escolher! Cada homem, cada produtor espiritual, cada artista, cada escola, cada país, cada época reproduz em sua própria consciência o mito de Fausto e se defronta com o pacto proposto por Mefistófeles”. Ainda: “Ou a juventude, ou a imortalidade. Ou a terra ou o céu frio. Ou a intensidade do presente, com o gozo da paixão, ou a esperança do impassível futuro. O barroquismo imita Fausto. Ele vende a sua alma ao diabo” (64).

\*

## TEORIAS GENÉTICO-SOCIAIS OU TEORIAS DA PARTICULARIZAÇÃO.

WERNER WEISBACH.

Levada do alemão para o espanhol de Enrique Lafuente Ferrari, a teoria de Werner Weisbach, exposta em 1921, é uma das que alcançaram grande repercussão, mercê do vínculo que estabelece entre a arte barroca e o movimento da Contra-Reforma.

---

(64). — *Id. ibid.*, p. 176. D’Ors não cabe em si quando expõe sua teoria. Fácil é a verificação, pelo final exuberante de seu ensaio. As notas referentes à teoria de D’Ors são colhidas da edição espanhola.

Dentre as agitações culturais que abalaram os séculos XVI e XVII, é fora de dúvida que a Contra-Reforma se constituiu no fenômeno mais proeminente caracterizado espiritualmente pelo zelo essencial que imprimiu o catolicismo, novamente disposto a uma ação expansiva em sua luta contra o protestantismo. Desejosa de arrebatar as consciências desgarradas, por um ímpeto de fé, a Contra-Reforma se serviu da forma expressiva de arte, o Barroco, que, como o movimento religioso, era impetuoso e arrebatador.

A visão de Weisbach de que toda obra de arte pode ser considerada como resultante de motivações religiosas, éticas ou sociológicas, permitiu-lhe concluir que um rico potencial armazenado extravazava em forma de arte "aberta" à religiosidade. Desvendado o mistério, o artista se abre e transmite a mensagem, no caso, a arte barroca, deixa-se levar à religiosidade tradicional. Há mensagem em forma de arte e se nos detivermos em análise, fácil observar-se que o cunho medievalista da arte, ritual e canônico, dogmático e escolástico, substituído no Renascimento pela característica marcadamente libertadora desses conceitos, inclinando-se para uma renovação, é radicalmente modificado após a Reforma, para um sistema artístico arrebatado e ardente, isto é, a serviço da Contra-Reforma.

Tendo durado tão pouco a efervescência renascentista, sendo tão bruscamente interrompido o sentido otimista do mundo, da consciência, da liberdade e da nacionalidade autônoma, a Europa não pôde deixar de abater-se. Houve onda de pessimismo e de insegurança. O povo, que se entregara despreocupadamente aos estímulos da imponência e do luxo imprevidente, volta-se para o abrigo da Igreja, procurando nela o apoio e proteção de que carece.

A arte tem em si o reflexo pessimista. Fala-se em sentimento de aceitação, cetiscismo e resignação. Em consequência, há um retorno aos ideais medievais — volta-se à tradição escolástica. Reforçam-se os estímulos tradicionais cristãos. Obviamente, dentro das necessidades psicológicas do momento.

E a chamada *mística da Contra-Reforma*, caracterizada pela presença de ideais medievais, alicerçada, psicologicamente, em novas bases. Poder-se-ia dizer, a busca do espiritual por atalhos medievais. Busca de energias. Que energias? A oração. A Igreja mobilizou a arte a seu serviço. E o Concílio de Trento (1545/63) manteve o culto das imagens. Se a Reforma Luterana condenava a arte plástica, nada mais do que essa decisão do Concílio para robustecer os ideais contra-reformistas. As imagens deveriam

"transmitir sentimentos e estados devotos na massa devota"  
(65).

---

(65). — Weisbach (W.), *El Barroco, arte de la Contrareforma*, p. 30.

Gilio dissera:

“Que aspecto hão de oferecer, sem imagens, as igrejas luteranas!” (66),

o pintor Federico Lucano defende a posição assumida pela Igreja de sua época e a sua própria, quando diz que

“a Santa Igreja, que se preocupa com a salvação de seus fiéis, não se contenta somente em chamá-los à penitência e à obediência dos preceitos divinos, influindo neles por meio do sentido da audição, mas também, por meio dos olhos, vale dizer, através da pintura” (67).

Despertou, então, a Contra-Reforma um ideal de devoção e piedade, adequadas à necessidade psicológica da humanidade.

O movimento foi unânime, estendendo-se por todos os países católicos, com efeitos semelhantes na Itália, Espanha, França, Bélgica, Alemanha, que viram surgir a arte aliada à sua função restauradora.

Weisbach declara que a arte como “potência autônoma”, segue seu desenvolvimento e cumpre seus

“deveres estéticos, independentemente do sucesso histórico”.

Não existe, no seu entender, relação de causalidade, mas não se pode desprezar o fato de que influências regionais e culturais podem manifestar-se:

“a arte é semelhante a um forno de fundição, em que se misturam elementos culturais e idéias, como metais ardendo e saem modelados como formas” (68).

Aconselha Weisbach, contudo, não nos devemos apoiar demasiado no método essencialmente psicológico. Pondera ainda que em um Estado culturalmente avançado, é possível a interpenetração do fenômeno artístico no fenômeno ideológico ou social.

É exatamente este o caso do fenômeno barroco: enquanto formal, não se podia distinguir o barroco católico do barroco protestante. As manifestações artísticas eram as mesmas, os meios representativos não exibiam caracteres diversos — se bem que se apresentem visíveis, não raro, deferências entre o sentido expressivo de uma igreja protes-

(66). — Apud “Diálogo”, p. 120.

(67). — Apud “L’Idea de’ Pittori, Scultori ed Architetti”, p. 105, Roma, 1768.

(68). — Weisbach (W.), *ob. cit.*, p. 59.

tante e outra católica (69). Assim como a arte medieval mostra-se evitada de tendências religiosas cristãs, a arte renascentista apresenta-se impregnada de humanismo, a arte barroca “adapta-se maravilhosamente aos ideais da Contra-Reforma”.

O Renascimento, dentro da concepção de Weisbach, sob seu prisma artístico-religioso, não manteve o menor vínculo com o espírito medieval, anterior e sua manifestação, sob nenhum aspecto, preparou terreno para a Contra-Reforma. É o Renascimento uma faixa de expressão artística plenamente voltada para as atitudes humanísticas, espremida no tempo entre a estática medieval e a dinâmica contra-reformista. Poder-se-ia comparar o período renascentista à pausa dedicada a algo sem reservas, despreocupada e leve, em que o artista, contraído, livre de pressões e condicionamentos, deu asas à sua imaginação, partindo para a produção sensual, exaltada, reveladora da própria condição histórica, ansiosa por luxo, projeção e liberdade; em que o clero com nada se preocupou relativamente à representação artística. É por demais sabido que a corte papal, sob Júlio II e Leão X, foi o foco do pensamento humanístico.

“Não houve o menor escrúpulo em exhibir, ou deixar exhibir nas paredes das igrejas da época a figura desnuda, tema, aliás, que constituiu um dos mais altos ideais artísticos da Antiguidade” (70).

“Com o advento da Reforma Religiosa, tudo tomou nova feição. A revolução luterana impeliu a Igreja a assumir uma medida, defensiva a princípio, ofensiva depois, visando a um ataque decisivo aos efeitos causados. O culto e a arte eclesiástica tornariam nova feição. Era imperioso. Primeira medida dos papas, que energicamente tomaram a si a realização da Contra-Reforma: toda a bagagem renascentista foi objeto de acurado exame, proibindo-se a exibição da arte desnuda na Igreja” (71).

A Inquisição, cumprindo determinações do Papa Paulo IV, ampliou suas atribuições. Pio V

“declarou guerra aberta ao humanismo e suas conseqüências” (72).

---

(69). — *Idem, ibid.*, p. 59.

(70). — *Idem, ibid.*, p. 61.

(71). — O período do Concílio de Trento tem sido considerado como o “nascimento do pudor”. In Hauser (Arnold), *História Social da Literatura e da Arte*, p. 502.

(72). — Weisbach, *ob. cit.*, p. 62.



Houve completa revisão artística. Nem mesma mesmo o “Juízo Final” foi poupado à fúria santificadora (73). Tudo o que evocasse o profano e a Antiguidade foi alvo da revisão proposta: telas foram repintadas e nus foram vestidos. Optava-se pelo decoro e pela piedade.

Gregório XIII e Xisto V seguiram seus antecessores na missão revitalizadora da piedade perdida. Medida de maior vulto foi a convocação do Concílio de Trento, em 1545, que tendo se reunido durante dezoito anos, promulgou instruções que orientavam a cura para os desvarios pelos quais era responsável o Clero e sua adesão generosa ao humanismo. Proibiu-se a exposição nas Igrejas de qualquer obra que estivesse em flagrante acinte com o espírito renovador; qualquer impureza tinha que ser evitada, assim como toda obra que acusasse provocação ou sensualismo. Como era de esperar-se, surgiram posições extremadas, a ponto de considerar-se irreverente o próprio Menino-Deus desnudo. Cada artista foi alvo do desejo revisionista. Suas obras foram analisadas, de modo a evitar-se extrapolação das instruções da Igreja. É o teológico superando o artístico.

“Trata-se de uma nova posição frente ao Renascimento” (74).

As obras de Gílio, atendendo aos anseios do momento, são acolhidas e copiosamente evocadas. Borghini, autor de *Il Riposo*, influenciado por Gílio, é altamente apreciado em seus temas religiosos, e, entusiasmado, recomenda aos pintores a observância de três pontos essenciais: 1). — fidelidade aos textos reconhecidos e aprovados pela Igreja; 2). — se originais, que o sejam de forma a não promoverem escândalo; 3). — o decoro, a veneração, a piedade — tema de cada obra — a fim de não despertar a lascívia, de forma que se vê projetado na conjuntura revisionista.

A ação dos jesuítas é por demais conhecida nesse momento histórico.

Tomam a si a incumbência das práticas oratórias junto à Academia Romana, buscando deitar influências em todos os setores artísticos. Por eles foram revistos os critérios artísticos referentes à literatura e à escultura.

---

(73). — Miguel Ângelo, atacado por Gílio, em “Diálogos”. Daí a revisão do “Juízo Final”.

(74). — Weisbach, *ob. cit.*, p. 63.

“Jerusalém Libertada”, a epopéia cavaleiresca de Tasso (1544/95) foi criada sob o impacto do pensamento piedoso (75). O autor, educado pelos jesuítas, pôs-se inquieto quanto à mensagem de sua obra, que, ao rigor da Inquisição, foi dissecada. O pronunciamento de Sílvio Antoniano, professor de Eloquência em Roma, depois Cardeal, deu conta de que

preferiria que o poema fosse lido menos por senhores cortesãos que por eclesiásticos e religiosos” (76).

Tasso pôs-se à feitura de poemas eminentemente efusivos, atento ao parecer do ilustre intelectual.

Já no campo da escultura, distinguimos Bartolomeu Ammanati, “zeloso sequaz dos jesuítas”, que, arrependido pela produção de figuras, total ou parcialmente desnudas, pensando na salvação de sua alma e nas conseqüências pecaminosas de sua arte, escreve famosa carta aos Membros da Academia de Florença. Nessa carta, untada de solicitude e humildade, o escultor preconiza a censura das obras de arte, encarecendo a necessidade de o Pado Gregório XIII tomar medidas saneadoras no tocante ao desaparecimento de

“tão ignomioso abuso” (77).

Sua produção de arte foi toda revista. As aprovadas foram ter ao patrimônio sagrado. Ainda mais, um edito do Cardeal Borghese, de 1603, ordena que

“toda obra de arte destinada à Igreja seja apresentada para julgamento dela, ou de um representante seu, punindo-se o não cumprimento da ordem” (78).

O Concílio de Trento decidiu-se também pela proibição de representações de Cristo, da Virgem e dos santos em lugares públicos. Verifica-se que o movimento contra-reformista foi decisivo em seus propósitos. Não raro viam-se punidos artistas que desrespeitavam o arrojado código. Naturalmente que, à medida que a vigilância foi sendo afrouxada, afrouxou-se também o artista. A *Constituizione* de Urbano VIII acaba por ser mera fórmula.

---

(75). — “El Tasso abandona la invocacion a las Musas como falsa y en su lugar invoca a Maria (Jerusalém, I e II), y, pensando en un Aquiles de cristianas virtudes, crea la figura de Rinaldo”. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*.

(76). — Apud Weisbach, p. 64.

(77). — A carta de Ammanati foi publicada por Guhl — “Correspondência de artistas”, t. 1, p. 309, Berlim, 1880.

(78). — Weisbach, *ob. cit.*, p. 65.

Para bem compreender-se o sentido religioso-espiritual da Contra-Reforma, temos que partir do princípio de que nenhum movimento artístico, nenhum repertório de idéias, antes, alcançaram força coativa mais intensa. E ainda, que esse espírito purificador tem sua origem na Espanha, berço do jesuitismo, com Inácio de Loyola. Loyola, é sabido, procurou dar à instituição criada um cunho militar, além do acentuado espírito fervoso. A Ordem mantinha um plano de educação religiosa, visando a dar novo impulso à fé, colocando toda a prática jesuítica no desenvolvimento de exercícios espirituais, usando como elemento estimulante de fé as manifestações religiosas, em uma intuição sensível muito concreta, ou de identificar esta imagem elaborada pela fantasia trabalhada, tanto sob o aspecto do estímulo ótico, como emotivo, espiritual, despertando fervor (79).

Inácio de Loyola, por seu ideal cavaleiresco e militar, quis retomar a velha concepção de Igreja como *Ecclesia Militans*. O objeto dos "Exercícios" era por excelência preparo de um grande público para uma forma de fé, conduzindo o fiel, pelos caminhos da fantasia, a uma finalidade específica.

O fato é que o misticismo tudo abrangeu. O próprio Loyola, impregnado da vida asceta e envolvido pela mística, teria experimentado visões. A obra contra-reformista tomou corpo, tendo, contudo, resultado daí um fenômeno interessante: mística e jesuitismo marcham em sentido oposto. Enquanto a mística, desenvolvida pela impressionante figura de Santa Teresa, preocupa-se com o cultivo da piedade individual e suas manifestações em forma de orações e práticas religiosas, o jesuitismo tudo condena, voltado para o objeto solidamente traçado — encarnou o corpo social da Igreja, chamando a si a tarefa que se propôs — a luta contra o protestantismo.

Seu esforço deitou raízes. Em solo germânico, Pedro Faber, dos primeiros seguidores de Loyola, difunde a prática e o conhecimento dos *Exercícios*. Leigos e eclesiásticos ocupam-se com o forte objetivo de fortificar-se em sua oposição ao protestantismo.

Todos quantos se engajaram aos *Exercícios* extravazaram-se em manifestações piedosas, de modo a materializar e naturalizar o divino, resultando numa transcendência inversa do espiritual para o natural.

---

(79). — Daniel Rops, em *A Reforma Religiosa*, considera os *Exercícios* a obra mais lancinante da literatura cristã. Os *Exercícios* foram analisados por diversos especialistas. Chegou-se a reconhecer neles sombras da *Vida de Cristo*, do cartuxo Rudolfo, de *Vitória sobre si mesmo*, de Baptista Crema. Compõe-se a obra inaciana de três partes fundamentais: "Anotações", "Exercícios" e "Meditações". Inexpressivo na forma, rico em conteúdo, está contido em livro de cem páginas, se tanto, não podendo ser comparado a outras obras similares. Trata-se mais de um código de estratégia militar, do que de um compêndio de oração.

Desta forma, explica-se a rápida expansão da Companhia de Jesus e sua influência. Haja vista a criação de colégios cuja orientação foi caracterizada por um ensino de feições essencialmente espirituais.

A confissão tornou-se prática freqüente e foi mais fácil à Ordem a penetração nas “profundidades do coração”. Weisbach fala dos sermões e das homílias brilhantíssimas dos pregadores. Fala da presença do confessor no palácio real e da influência da orientação espiritual nas decisões dos problemas do governo. Não menos pujante a influência sobre o gosto pelo suntuoso. Grande entusiasmo e afã pelo fausto nas solenidades religiosas. Ostentação e luxo são gêneros imprescindíveis em qualquer cerimônia religiosa.

Não é difícil concluir-se que o jesuitismo selou todas as atividades e setores da vida social de sua época. Quanto à arte, esta e artistas tomaram compleição jesuítica. É o caso de Rubens e Bernini. Sabe-se que o último praticava os *Exercícios*. A arte, diante de tal conjuntura, estava a desejar a força do sentimento e de expressão. E esta tendência de acentuar sentimento e paixão encontraram na arte barroca ampla ressonância.

Sobre a *mística*, Weisbach comenta que constitui o elemento que mais sensivelmente contribuiu para sensibilizar e devoção contra-reformista (80). A mística proporcionou forte incentivo à fantasia religiosa, mercê da atividade do jesuitismo, do espírito espanhol. Atributo essencial do catolicismo, manifestação esta sufocada pelo Humanismo vigente no início dos tempos modernos, recrudescceu com o advento da fase contra-reformista.

“Não é possível falar-se em mística, sem nos lembrarmos de Santa Teresa, a maior santa da Igreja Católica e a mais viva expressão do misticismo”.

Santa Teresa e São João da Cruz contribuíram de forma definitiva e enérgica para os resultados da Contra-Reforma. O êxtase, consequência do impulso amoroso da alma, tão manifestamente encontrado em Santa Teresa, tem seus fundamentos na Idade Média: exacerba-se pelas vias do érotico e do ascético, de que tratarei mais adiante.

Santa Teresa e São João da Cruz contribuíram, de forma muito viva, para a consecução dos objetivos da Contra-Reforma. Ambos empreenderam verdadeira eclosão de misticismo. Da primeira, diz-se que era possuidora de “fortes êxtases de amor de Deus”, e que se submeteu às mais impressionantes mortificações.

---

(80). — Weisbach, *ob. cit.*, p. 69.

Nunca se desejou mais a purificação. Se o protestantismo se mostrava contrário às manifestações religiosas externas; se se apegava mais ao interior da alma, a Contra-Reforma se entregou às práticas abertas ao exercício da piedade.

O *erotismo*, outra manifestação que caracterizou o impulso religioso da época. Weisbach conceitua-o como sendo

“o elemento, componente íntimo da mortificação da carne para os místicos espanhóis” (81).

*Brautmystik*, a mística nupcial, a expressão usada por Weisbach para identificar essas exaltadas manifestações, “ébricas de ternura”.

O autor remonta a Orígenes para lembrar que a ele coube a idéia de admitir o Eros platônico. Identificou Cristo com Eros. Pois bem. Santa Teresa, em seus escritos, deixa extravasar a influência recebida de Orígenes, quanto, relativamente à figura de Cristo,

“exalta seus atrativos físicos, a beleza de seus membros e de suas mãos” (82).

De Santa Tereza, Weisbach recolhe o seguinte trecho de *Conceptos del amor de Dios sobre algunas palabras del Cantar de los Cantares*:

“Está (el alma), cuando está en este gozo,  
Tan embebida y absorta, que no parece  
que está e si, sino con una  
manera de borradez divina; que  
no sabe lo que quiere, ni qué  
dice, ni qué pide. En fin, no  
sabe de si, mas no está tan  
fuera de si que no entiende algo  
de lo que pasa” (83).

Aliás, a mística religiosa, não raro, na Idade Média, encobria sensualismo, tendo, na fase contra-reformista, ressurgido de maneira tão contundente, constituindo-se em objeto de preocupação nos tempos modernos.

No caso de Santa Teresa não é difícil a compreensão do fato, visto que era epiléptica, mortificando-se em duras provas e sacrifícios, o que a teria levado ao êxtase.

Weisbach empresta mais detalhe às suas observações relativas a Santa Teresa, que, segundo sua própria descrição, experimentou qua-

---

(81). — *Idem, ibid.*, p. 70.

(82). — *Idem, ibid.*, p. 71 .

(83). — *Idem, ibid.*, p. 71.

tro fases na sua chamada *brautmystik*: à meditação, seguiam-se a quietude, a união e o arrebatamento ou enlevo —

“en estos arrobamientos parece no anima el alma en el cuerpo, y así se siente muy sentido, faltar de él el calor natural: vase enfriando, aunque con grandíssima suavidad y deleite” (84).

Já o Jesuitismo encarnava a própria *Ecclesia Militans*. Precisava de coragem, de vontade e não de “visões religiosas”. Mesmo assim, não se pode negar a experiência de manifestação mística naqueles que praticavam os *Exercícios*.

O *heróico*, outro elemento que caracterizou a arte barroca. Se foi elemento preponderante na fase renascentista, o foi também na época da Contra-Reforma.

O heróico do Renascimento desviou-se em parte do esquema dos valores medievais, cujas nuances predominantes se concentravam nos ideais cavaleirescos, e passa a integrar a sociedade, nela se insinuando com certa fanfarronice, vale dizer, influenciando no estilo de vida, que significava êxtase e gozos. Explica-se, pelo desejo que cada um tem de imortalizar-se. César Bórgia, exemplo vivo da época renascentista, assume atitude heróica no estilo de vida; seus êmulos remontam à Antiguidade, quando organiza cortejos triunfais para comemorar suas vitórias. Júlio César repete-se na casa dos Bórgia. A ação dos *condottieri* é determinada pela necessidade do sucesso e da glória.

Já o heróico da Contra-Reforma é apanágio das conquistas no plano espiritual. É elevação da alma, é entusiasmo pela participação na esfera da glória celestial.

“O puro impulso espiritual, o processo místico especulativo, recebe um forte acento valorativo mediante sua heroicidade — alma transcende a paixão sensual e colima o êxtase heróico” (85).

E a Igreja sabe aproveitar-se do momento artístico, abrigando-se também sob a custódia do elemento heróico. Seus heróis são seus mártires, seus ascetas.

Da mesma maneira como o Renascimento busca o herói na Antiguidade, na era contra-reformista recorre-se ao mártir da Igreja nascente. Ressuscita-o na admiração e culto do círculo dos fiéis.

As “virtudes heróicas” dos santos são proclamadas. Frei Jerônimo Gracián, em *Declaración en que se trata de le perfecta vida y*

(84). — *Idem, ibid.*, p. 74.

(85). — *Idem, ibid.*, p. 78.

*virtudes heroicas de la beata madre Teresa de Jesus*, cita as dez "virtudes heróicas", mediante as quais a Santa havia alcançado a perfeição.

Tasso volta aos clássicos (86). Ressuscita Homero e Vergílio. É como se de novo surgisse o Renascimento. Um renascimento da Antiguidade Clássica, visando a outro objeto que não profano, como se dera com o Renascimento florentino dos Médicis. Agora há busca do heróico que conduz ao enternecimento espiritual, fim primeiro do movimento da Contra-Reforma.

O heróico, entretanto, à medida que inserido no cotidiano, foi-se adaptando a uma nova realdiade. A colocação do heróico dentro da estrutura social da época determinou-lhe modificações, em razão de fatores naturalmente circunstanciais. Assim, o heróico vigoroso foi-se debilitando. Weisbach assim explica o fenômeno:

"No decurso do século XVII evaporou-se o conceito de heróico, ao associar-se cada vez mais à atitude heróica exterior".

Exemplifica, citando a *action héroïque* da tragédia francesa, que vê a renúncia de uma dama ao amante em favor de sua fiel amiga como um ato heróico: O "heroísmo da resignação".

.....

Se a princípio a Contra-Reforma subestimou o Renascimento, mais tarde passou a acatá-lo. O mesmo sucedeu com os jesuítas, que, na sua obra educativa, inseriram a erudição clássica, buscando nela suas bases para o teatro.

O drama jesuítico, marcado de cunho clássico-religioso, mitológico-bíblico, floresceu em Roma.

A medida que os dias separavam dos jesuítas os primeiros pruridos anti-reformistas, os papas e seus sucessores foram-se tornando menos intransigentes e

"abandonaram-se às atenções do poder temporal e puzeram melhor ardor nos interesses dinásticos e absolutistas, em detrimento dos interesses religiosos" (87). "Voltou a Igreja a viver dias de suntuosidade e luxo; a fechar os olhos ante os excessos

---

(86). — Referi-me antes a Tasso e sua obra, *Jerusalem Libertada*, é exemplo da evocação do heroísmo. Realmente, o tema cavaleiresco é posto a serviço da Igreja.

(87). — Weisbach, *ob. cit.*, p. 80.

e liberdades, acomodando-se ao espírito renascentista, ao fausto que combatera, concedendo-se liberdade artística a si e ao povo” (88).

Pactuam-se Igreja, Arte e Sociedade.

Em 1652, na cidade de Florença, foi celebrado o *Tratado della Pintura e Scultura* entre um teólogo e um pintor. O teólogo é Ottonelli. O pintor é Pietro de Cortona. Cortona é dos grandes pintores barrocos do Seiscentos. Os termos do Tratado contêm orientação de como deve proceder o artista no tocante à sua atividade profissional, criando-se um código de ética que estabelecia normas de interferência da Igreja na produção de arte.

O artista recebia orientação e mantinha compromisso formal com a Igreja, que, por sua vez, o devia orientar em seus conflitos de consciência. Abrangia, enfim, todos os aspectos que orientam a salvação da alma.

Fácil concluir-se que ambas, arte e religião, viram-se beneficiadas após a celebração do convênio. A arte, com segura certeza de sucesso, face a intervenção de instituição secular como a Igreja; a religião, obtendo da arte recursos de que precisava para alcançar seu objeto primordial: a espiritualização da cristandade.

Nunca antes arte e religião estiveram mais estreitas. A arte religiosa assentou princípios teórico-artísticos, com vistas aos seus objetivos, resumidos em três aspectos: 1). — *diletto sensitivo* (deleite sensual); 2). — *diletto regionerelle e intelletuale* (deleite dirigido à inteligência); 3). — *diletto spirituale* (deleite espiritual), que emana das imagens e provoca um enternecimento espiritual, sobrenatural (89).

---

(88). — A busca da Antiguidade, do heróico, constituiu-se em autêntica “Vitória de Pirro”, no que diz respeito aos anseios da Contra-Reforma. A arte, entretanto, floresceu. Papas e cardeais anseiam pela exuberância da pintura. “A frescos” abundam nas galerias dos palácios episcopais. O “Triunfo dos Auros” ilustra a galeria do Cardeal Farnese. O Cardeal Scipino Borgheze acolhe em sua casa um grupo em mármore do famoso Bernini — “Apolo e Dafne” — uma das obras mais lascivas produzidas pelo cinzel de um escultor. Essa exibição foi considerada escandalosa. Foram relegados, na verdade, valores de temperança e sobriedade.

(89). — Belloni, ao apreciar as pinturas de Carraci na Galeria Farnésio, dissera que o expectador atento não deve julgar a obra somente com a vista, mas também com a inteligência — “la lore forma richiesi spettatore attente, ed ingegnoso, il cui giudizio non risieda nella vista, ma nell'intelletto”... E alguém já dissera “che l'intelletto e non l'occhio é guidice del colore”... In Weisbach, *ob. cit.*, nota 334.



Surgiriam, evidentemente, questões e conflitos entre artistas e aqueles a quem incumbia a filtragem de obras de arte para as igrejas.

Neste aspecto, a Igreja agiu com grande dignidade. A mais famosa divergência de critérios deu-se quando foi recusada a entronização de uma tela de Caravaggio no altar de São Mateus. Luigi de Franesi criticou a figura do santo, sentado com as pernas cruzadas e com os pés indecentemente voltados para o público (90).

A crítica de Franesi fez com que Caravaggio se puzesse a produzir nova tela, não tendo, contudo, sido prejudicado em sua carreira artística, mercê de suas melhores relações com altos dignatários do clero. Mas serviu como peça que impediu excessos do naturalismo, posteriormente mais moderado.

A Espanha de Felipe II é um exemplo clássico da união devoção-sensualismo. Diferente da Itália, a Espanha deixou-se levar pela liberdade dos impulsos eróticos na arte. A Inquisição procurou limitar esses excessos, tendo Pacheco, sogro de Velásquez, sido conduzido, em 1616, ao cargo de assessor artístico da Inquisição. Profundamente influenciado pelo espírito do Concílio de Trento, propugna-se pelo rigor da crítica das obras de arte religiosa de seu país. Sua exigência e seu rigor foram respeitados.

O fator erótico, sem dúvida, alcançou lugar marcante no movimento da Contra-Reforma. A escultura barroca constitui o mais avançado rasgo de sensualismo. Observa-se, no entanto, que o erotismo manifestou-se, ora mais arrojado, ora mais pálido e austero.

A Contra-Reforma teve de transigir. Viu-se burlada no seu intento. Não só a escultura, mas também a poesia teve sabor acen-tuadamente erótico.

Os temas lírico e épico receberam forte dose de sensualismo. Há perfeito e intencional jogo de palavras e metáforas que se empregam, como se constituíssem numa trama perfeita para conduzir ao pensamento sensual artístico.

Esse jogo, essa trama, são marcados por modulações doces e encantadoras por vezes, desarmoniosas, não raro. São uma espécie de ânsia. Interessante notar que artistas têm a preocupação de obter, apesar de seus excessos, o beneplácito eclesiástico. É o caso de Cavalíere Marino, que solicitava a aprovação do clero para seu *Adonis*, em 1624. Marino pediu a Antônio Bruni intervenção no sentido de

---

(90). — "Che non aveva decoro, ne aspetto di santo, stando a secere com le gambe incavalcate, a cópiedi rozzamente exposti al popolo". A obra discutida está no Museu de Berlim.

que lograsse a aquiescência para sua obra profana. Bruni dirige-se ao Cardeal Pio, o Censor:

“Quero lembrar ao senhor que ele (referindo-se a Marino) é antes um príncipe que sacerdote, e por ele não deve mostrar-se demasiado escrupuloso em relação a certas batagelas que, de modo algum, prejudicam a religião católica” (91).

Não é difícil perceber-se que a intenção do autor sobrepunha-se ao conteúdo da obra, de vez que, se não nutria desejos de escândalo ou licenciosidade, sua produção merecia o beneflácito solicitado. O autor de *Adonis* produziu também os *Discursos Sacros*. Leia-se o texto abaixo:

“Godea, rapito alciel, languido amante,  
Francesco, accese il cor d'ardente zelo  
e pareo sospirioso de anelante  
de le rupi d'Alvernia alzarsi alcielo:  
Quando in mezzo al rigor, fra l'ombra e  
l'gelo, cherubin lujinoso e sfavillante  
che stampa in lui come in purgato velo  
l'immagine di Dio, viva e spirante.  
Ben del sommo Pitter mostra i desegni  
chi per l'uomo salvar mostró nel mondo  
tanti esempi de vita illustri e degni,  
Duvoto a lui fer tanto onor giocondo  
dovea postar de la salute i segni,  
chi fer del'uomo redentor secondo”.

(Marino, exemplo perfeito de êxtase de amor em São Franco).

Percebe-se um pormenor acentuadamente naturalista e sensual. E a obra foi publicada.

O tema Maria Madalena e sua história é alvo da arrebatada arte barroca. Em si é bastante rico, satisfaz plenamente a produção artística do período. Literatura e arte aproveitam-no e é o que Weisbach vai comprovar mais adiante.

Além do sensualismo, o *sadismo*.

É comum na poesia barroca a apresentação de quadros literários de açoites e chicotadas. Weisbach recolhe trecho em Marcelo Giovanetti: cena de açoites desferidos nos ombros nus de Rurilla:

---

(91). — Weisbach, *ob. cit.*, p. 84.

“Que maior honra ela espera?  
Agora dirão todos seus amantes:  
É a bela mártir do Amo!” (92).

Outro poeta apontado por Weisbach é Brignole Sale. Embriaga-se descrevendo cenas em que a cortesã é alvo da fúria máscula, quando castigada.

O amor levado do belo ao cruel, do singelo ao sangue, eis um símbolo da arte seiscentista.

Conclui-se que a arte religiosa barroca teve grande interesse em imprimir a idéia do sangrento, do terrível, do espantoso.

Não se importavam os artistas com o efeito impressionante de sua obra. Com a maior naturalidade exibiam-se “pavorosos procedimentos do martírio” e sua conseqüência física.

O martírio foi mesmo posto a serviço dos propósitos da Contra-Reforma. Atraiu um público mediante forte dosagem de excitantes espirituais. Gílio exortava os pintores a produzirem, tendo em mente o objeto contra-reformista: o fortalecimento da figura do mártir, a força da graça divina, a aceitação estóica do suplício. Nem mesmo o grupo Lacoonte foi poupado. Outra vez o exagero se insinua no Seiscentos: surge a extrema manifestação artística do esqueleto, símbolo da morte. Esqueletos representam acontecimentos naturais da vida. Dispõem-se decorativamente em funerais e altares. Ora vestidos, ora adornados, o fato é que são estreitados à comunidade religiosa.

O Barroco “é uma época em que surgem contrastes”. Há um misto, um aspecto dual de significação especial dentro da história da arte. Algo nunca antes observado.

Essa época experimenta enorme progresso do pensamento racional, ao lado de crenças e de superstições: astrologia, alquimia, quiromancia, bruxarias. Acentua-se o fanatismo religioso, ao mesmo tempo em que se pode experimentar critérios de tolerância:

“a fisionomia militar a que se acomodou o problema da fé é aliado ao quietismo místico; o gosto pelo fausto, pela manifestação de luxo a par e em paz com o desvio de qualquer ostentação exterior e íntegra reflexão espiritual”.

Argumenta Weisbach que

“à arte barroca não é difícil a adaptação a tal dicotomia”.

---

(92). — In Benedetto Croce, *Lirici Marinisti*, p. 80, 1910.

E nesse ambiente efervescente e flutuante procura o Catolicismo conservar-se ileso em suas estruturas e prerrogativas. Deixa-se conduzir pelo momento artístico, mantendo-se irredutível nos seus alicerces e propósitos; aproveita o enlevo da arte barroca, nele se insere, procurando sugar em cada manifestação que sensibiliza os olhos, o tato e os ouvidos, uma mensagem a seu favor, a sugestão sobre as massas.

A Igreja explorou eficiente o milagre, que afirmou a sua posição. Afirmou e firmou sua posição. Os jesuítas souberam aproveitar-se da crença nos milagres, satisfazendo-se em seus anseios e aos do povo.

A arte barroca e a Igreja caminham juntas.

Se a Espanha e a Itália conheceram tal arrebatamento, o mesmo não sucedeu na França, apartada das turbulências e das glórias italianas, alheia aos arroubos espanhóis. A França deixa-se mais conduzir pela *raison*, motivo pelo qual apresenta escasso subsídio nesse momento artístico.

Mesmo assim, Poussin fundiu em “O Milagre de São Francisco Xavier”, o heróico e o místico, pintura destinada à Igreja do noviciado dos jesuítas em Paris. Nessa obra são visíveis os caracteres retirados a Rubens e a El Greco.

Muito deve essa limitação observada ao Jansenismo, que coagiu os passos acelerados que dava a iconografia artística. Weisbach acentua que a atitude coercitiva de Port-Royal fez severas restrições à exteriorização erótica da arte barroca. Martin de Barros, o Abade de Saitn-Cyran, líder jansenista, teria dirigido incessante ataque aos pintores italianos, os quais,

“com seu engenho licencioso não podiam compreender e representar as coisas divinas como são efetivamente” (93).

A aspiração artística do Jansenismo tendia para a representação do fato, desprovida das impressões que poderiam evocar ou desejar ver invocadas. Deveria corresponder à pura realidade, sem artifícios ou recursos, tal como se apresentava na história sagrada.

Por aí se tem um ponto de partida para avaliar a diversificação de intencionalidade de uma e de outro, da Contra-Reforma e do Jansenismo.

Saint-Cyran foi apontado como o renovador da pintura. Repugnava-lhe o

“erro e a mentira que havia na arte italiana” (94).

---

(93). — Weisbach, *ob. cit.*, p. 303.

(94). — *Id. ib.*, p. 304.

Não só a pintura, mas também a literatura italiana recebeu acerbas críticas do jansenismo. Vossler, referindo-se ao estilo literário jansenista, assim se expressa:

“Importa-lhes muito mais a pura e desnuda simplicidade, do que a força da expressão” (95).

Apesar de toda a força anti-barroca do jansenismo, não logrou este seu intento, dado o gosto dominante da época, que tendia em massa para o impressionismo, a favor, portanto, dos jesuítas.

Os jansenistas penderam para a estética de Poussin, já que o colorido sensual de Rubens não lhes agradava.

Por aí se conclui que o esplendor alcançado pela arte contra-reformista na Península Ibérica e na Itália não se repetiu na França, onde houve, sim, sensível inclinação para o mundano, o elegante; mais arte de salão, menos de Igreja.

“Este novo ideal surgido na vida religiosa espanhola é laicizado pela França no decorrer do século XVII” (96),

vale dizer, houve uma transferência da arte para a sociedade e não para a Igreja. Se na Espanha o “bom tom” é caracterizado pela pureza, na França o *précieux* o determina. A *dame* de França transpõe o *sosiego* espanhol.

O fenômeno laicizante não alcança somente a França. É generalizado no decorrer dos séculos XVII e XVIII nas restantes esferas européias.

Rompe-se a aliança artística, Monarquia e Igreja. Os círculos sociais e espirituais mais expressivos distanciam-se da religião, já que a piedade profunda cedeu lugar à frieza e apatia.

Se se leva uma vida de gozos e prazeres, à velhice é reservada a devoção.

Surge o Rococó, substituindo o místico e o heróico pela elegância e sobriedade.

A Igreja cede lugar ao palácio. O claustro, ao salão. Não se pintam virgens e madonas. Retratam-se senhores e damas. A França, principal responsável pela metamorfose artística. São os ideais liberais, o racionalismo surgido, as regalias do clero que põem a perder os ideais contra-reformistas, determinando a

---

(95). — *In* Weisbach, *ob. cit.*, p. 304.

(96). — *Id. ib.*, p. 304.

“decomposição do movimento da Contra-Reforma” (97).

Na Alemanha a ruptura não é tão brusca, de vez que acatara os recursos expressivos do Barroco italiano, adaptando-os à sua sensibilidade e gosto nacional. Houve interação do gosto do belo e elevação espiritual.

Observa Weisbach que, mesmo com o advento do Rococó, a arte barroca não deixou de exercer influência. As figuras bíblicas e da Virgem não desapareceram por completo e, não raro, eram motivos de novas criações. A “Assunção ao Céu”, do bávaro Mathias Gunther é um exemplo.

O findar do século XVIII viu extinguir-se lentamente o Barroco. Muito lentamente, extinguem-se êxtase e “morbidez” na arte.

Compreendem-no aqueles que comparam as figuras e decorações dos altares. O Barroco cede lugar a uma arte lírica e de tons apagados.

“Há suavidade e desencanto. Extingue-se a arte da Igreja Católica” (98).

\*

#### VICTOR-LUCIEN TAPIÉ.

A tese de Tapié está exposta em *Le Baroque*, obra em que o autor examina a arte barroca em seus ângulos político e religioso, principalmente.

Tapié começa por remontar às origens da palavra barroco, penetrando-lhe na história, estabelecendo a conexão Renascimento-Barroco, até atingir o exame das sociedades européias do Quinhentos e do Seiscentos, com suas crises político-religiosas, concluindo pelo exame da experiência barroca nas principais nações européias.

Procurarei deter-me mais no aspecto orientador do exame Renascimento-Barroco e no estudo das sociedades da Europa Moderna frente ao fenômeno barroco, de vez que nesses aspectos está o cerne da teoria de Tapié.

Tapié não escapa ao lugar comum dentro do grupo orientado para a pesquisa do Barroco, quando, ao examinar a era renascentista e o período barroco, conclui por reconhecer na primeira a presença do equilíbrio, e na última, o rompimento desse equilíbrio.

(97). — *Id. ib.*, p. 309.

(98). — O epílogo da obra de Weisbach é de profunda beleza e permite-nos participar do enlevo com que desenvolve sua tese.

O saque de Roma em 1527 pôs termo à fase renascentista, dando início a novos tempos, em que um artista da pujança de Miguel Ângelo consegue permanecer com sua obra. E aí vem o argumento: teria o artista florentino sido infiel aos ideais do Renascimento, ou sua mensagem foi mais captada pelo Barroco? Evidentemente, Miguel Ângelo, por sua obra,

“traduziu as contradições da alma, a trágica dor, o drama da salvação” (99),

preocupação que não atingiu a humanidade renascentista, marcada pelos ideais humanistas.

Tapié reconhece a influência maneirista, como estilo florescente entre o Renascimento e o Barroco, em que tanto este como aquele estão eivados de Maneirismo, conotando-o como fase de transição e de gestação, ocorrida no século XVI. Foi a época em que a Itália, rechaçada pela guerra, entra num ritmo de reconstrução acelerado, ansiosa por um retorno do Renascimento, dando às suas construções caráter de luxo e de ostentação, principalmente em Mântua, Florença, Gênova, Toscana e Milão. Haja vista a arquitetura pombalina da Igreja “Il Gesù”, de Vignola.

Já aí estávamos em plena fase barroca, coincidente com a fundação da Companhia de Jesus, que, imbuída de forte empenho restaurador da espiritualidade perdida, põe a arte barroca a seu serviço, a ponto de o Barroco receber o nome de arte jesuítica —

“Roma não somente precisa da proteção divina e da força sagrada e espiritual, precisa também da beleza que oferecem o conforto e os ornamentos naturais”, teria dito o Papa Xisto V” (100).

Está aí um fenômeno de erupção artística puramente italiano — a Itália salta do Maneirismo para o Barroco dentro de uma circunstância muito italiana, tendo-se de reconhecer que

“a gênese que conduz ao Barroco varia de país para país europeu” (101).

Não é possível esquematizar o Barroco dentro de um sistema rígido, de caracteres próprios, argumenta Tapié, pois assim como o Renascimento, o Barroco apresentou caracteres diferentes de país para país, de região para região, a ponto de poder-se falar de um Barro-

(99). — Tapié, *Le Baroque*, p. 25.

(100). — Apud *Roma Barroca*, Antônio Muñoz.

(101). — Tapié, *ob. cit.*, p. 3.

co francês ou alemão, ou flamengo, que modificaram o panorama cultural europeu a partir do século XVI, contemporâneo das sérias transformações decorrentes dos descobrimentos marítimos, mais intensas em razão direta da proximidade do mar.

Seria errôneo pensar-se em um desenvolvimento europeu simultâneo. Tapié emite a opinião de que o século XVI conservou-se, em razão de tal circunstância, principalmente no que toca à massa camponesa. Esta não se viu beneficiada. O enriquecimento do comerciante, conseqüência direta do achado do ouro e da prata dos solos americanos, não levou seus efeitos ao meio rural, distante da região costeira. Adverte, contudo, que não se pode estabelecer com certeza até que ponto a situação do homem rural do século XVI iguala-se à do homem feudal. O camponês da era seiscentista

“é o pequeno burguês semi-rural” (102),

o comerciante, o homem que já negocia, “futura clientela da arte barroca”. Este grupo, mais tarde se insinuará na nobreza, detentor de cargos elevados, ascensão que jamais alcançaria o servo medieval, estratificado na sua condição sócio-econômica.

Tapié não deixa de advertir que o fenômeno da penetração e ascensão sócio-econômica das massas camponesas não se repete igualmente em cada Estado. Cada monarquia apresenta caráter peculiar na evolução dos camponeses.

“Há muita diferença entre a Monarquia da França dos Valois, da Espanha dos Habsburgos, da Inglaterra dos Tudors e dos Stuarts” (103).

Mas, não por isso, a Corte dos Valois, ou a Espanha de Carlos V e de Felipe II deixam de contratar os serviços de um grupo de financistas, ou as obras de um Pedro Machuca, italiano, que, apesar do desenvolvimento de uma arte clássica com características muito suas, ou do apego à arte gótica, medieval, abandona o clássico italiano, o que vem demonstrar ruptura com o gótico.

Não só na França e na Espanha observa-se esta experiência. Isto ocorreu também na Alemanha, nos Países Baixos e na Inglaterra, transmitido, sem dúvida, pela Itália.

Expressão de Tapié: essas sociedades são

“herdeiras emancipadas da Itália”.

Resta saber a causa desta afirmação. E o argumento:

---

(102). — *Id. ib.*, p. 33.

(103). — *Id. ib.*, p. 34.



“herdeiras emancipadas porque os países da Europa Ocidental estão demasiado experimentadas, ricas em tradições duradouras e diversas, para que outras formas deixem de prestar sua expressão ao gosto da clientela e à maneira de pensar das sociedades” (104).

No caso da Espanha: seu prestígio atinge uma considerável parte da Europa. Sua língua é difundida, suas obras literárias são divulgadas, seus produtos, seu comércio, sua indústria é famosa, mercê das conquistas americanas, da política de Carlos V e de Felipe II, da unidade de sua fé, preservada no reino. Mesmo assim ficou

“aberta às influências artísticas por parte da Itália florentina e romana” (105).

Com relação à França, sem dúvida recebeu influências da Espanha, além da italiana e dos Países Baixos (106).

A Alemanha, tumultuada pela Reforma, viu a arte aí se apresentar diversificada, conseqüência da oposição luterano-calvinista e religião católica, fato que redundou numa experiência peculiar.

Daí concluir-se que a diversidade do panorama europeu criou dificuldades para a influência exclusiva da Itália, que, mesmo sobre a Rússia, aparentemente voltada para si, alienada dos grandes movimentos europeus, exerceu a influência renascentista.

“Não restou parte da Europa ausente do Renascimento”,

mas acrescente-se, em nenhuma parte do continente foi essa influência estabelecida sobre *tabula rasa*.

Resta ainda o exame fenômeno barroco. Como explicar sua penetração pela Europa?

“Para melhor comodidade do espírito” (107),

Tapié recomenda atribuir ao período compreendido entre 1530 e 1580 o título de período maneirista,

“sedutor em virtude de seu sucesso” (108) “maneira saborosa de interpretar o Renascimento italiano, sem criar um estilo novo e permanecendo longe da autoridade doutrinal e da harmonia equilibrada que merecem o qualificativo de clássicos” (109).

---

(104). — *Id. ib.*, p. 36.

(105). — *id. ib.*, p. 36.

(106). — Veja-se a teoria de Weisbach. Para ele, a França não sofreu influências do Barroco italiano/espanhol.

(107). — *Id. ib.*, *Id. ib.*, p. 39.

(108). — *Id. ib.*, p. 39.

(109). — *Id. ib.*, p. 39.

Realmente, do Renascimento emana toda manifestação de arte que se lhe segue: Maneirismo, Barroquismo, Classicismo, não se atribuindo ao Barroco italiano a paternidade sobre as demais manifestações barrocas, nem mesmo uma “hipotética prioridade cronológica”.

Quanto à arquitetura religiosa, onde não persiste a tradição gótica, percebe-se a inspiração italiana, orientada para os modelos renascentistas ou maneiristas. Mas o Barroco de cada região apresenta sua face própria. Não busca suas raízes na Itália, e é tão peculiar de região para região da Europa, que Bernini, quando em visita a Paris, não pôde dissimular o seu escândalo frente à “arte contaminada” que ali descobriu.

Outro aspecto abordado por Tapié, é o que trata da existência de um Barroco Protestante e de um Barroco Católico, o da Contra-Reforma.

“O século XVI conheceu mais uma efervescência, uma multiplicidade de gêneros” (110),

que ofereceram características barrocas. No século XVII é que essa impulsividade pelo Barroco romano e pelo classicismo francês tomou direção oposta, orientando-se

“pelos exemplos das obras maiores que cada corrente impôs como modelos” (111).

.....

Quando Victor-Lucien Tapié aborda o estudo das sociedades da Europa Moderna, entra no ponto alto de sua teoria. Sua análise aponta duas direções em que teria surgido o Barroco como arte: o *aspecto religioso* e o *aspecto político*.

#### ASPECTO RELIGIOSO.

Tapié começa por analisar a crise do século XVI, até atingir a Reforma Protestante.

A Reforma foi uma ruptura com a herança medieval e o ideal cristão da Idade Média foi corrompido, face os contatos com novos interesses do mundo. Há um recuo às origens do Cristianismo. O homem aspira Deus, somente Deus; Cristo, mas o puro Cristo do

(110). — *Id. ib.*, p. 40.

(111). — *Id. ib.*, p. 40.

Evangelho; Bíblia, só a Bíblia, sem Doutores; Eucaristia, não a Missa; fraternidade e caridade entre os fiéis, mas não a hierarquia da Igreja; a lembrança dos mortos, não preces para esses mortos e intromissão no julgamento da eleição divina.

Calvino preconiza que a arte de pintar e de esculpir é atributo de Deus. Não admite a imagem criada pelo homem, imprimindo à Reforma cunho iconoclasta.

Surgiria a Contra-Reforma como resposta à Reforma. E necessária. Seria a maneira de a Igreja reerguer-se. Orientada por seis grandes Papas, Paulo III, Júlio III, Paulo IV, Pio V, Gregório XIII e Xisto V, que, empreendendo a regeneração da Igreja, partiam, não para uma ruptura dos princípios, mas para uma evolução (112).

O surgimento da Companhia de Jesus foi o acontecimento que caracterizou o espírito da Contra-Reforma. Inácio de Loyola, oficial espanhol, ferido no cerco de Pamplona, em sua prolongada convalescença, transformou-se no mais fervoroso batalhador da causa católica.

Paulo III convocou o Concílio de Trento em 1545, que, durante dezoito anos permaneceu reunido. Todo o corpo doutrinário da Igreja foi discutido à luz das críticas protestantes. Muitos dogmas foram proclamados, não tendo sido os valores renascentistas desprezados pelo Concílio, que os soube aproveitar sob nova roupagem. A arte renascentista não foi renegada pela arte barroca. Trata-se de uma evolução e não de uma ruptura com a arte renascentista. No entender de Tapié, o Concílio de Trento, ou mesmo a obra da Contra-Reforma, não forneceram prescrições em matéria de arte. Não convém necessariamente ligar um à outra. O que houve, na verdade, é que uma arte foi posta a serviço da religião, surgindo daí o gosto pelo suntuoso e opulento, que serviriam para despertar a piedade, objeto precípua do Concílio.

O aparato e a pompa nutriam a sensibilidade adormecida. Restava muito a fazer, pois que a obra fora apenas iniciada. A Igreja, carente de afirmação, procura concretizar seu objeto apelando para tudo o que fosse ostensivo, surgindo, em consequência, manifestações grandiosas do culto público.

Usando da benevolência sensual do Renascimento, o catolicismo explora a decoração suntuosa. Inflamam-se mais na Espanha e na Itália, onde, desde a época pré-reformista, havia reação visando a maior espiritualidade.

---

(112). — *Id. ib.*, p. 43.

Quanto à Companhia de Jesus, Tapié discorda que, *a priori*, tenha desenvolvido um estilo de arte, no caso, o Barroco, tendo em mira determinar a originalidade de um estilo tipicamente jesuítico.

Temos de admitir que a Companhia adotara um estilo arquitetônico uniforme para as suas construções religiosas, bem como um estilo próprio de decoração, contemporâneos do Concílio, e que viriam servir de modelo à arte posterior, esta sim, a serviço da recuperação espiritual dos fiéis.

Atentos, então, aos seus objetivos de um despertar de fé, usando das prescrições do Concílio tridentino, os jesuítas passaram a usar sua arte com fins práticos, que nada mais eram do que desejar igrejas claras que convidassem à leitura dos ofícios, proporcionando a captação da mensagem sonora dos cânticos e dos sermões.

O acesso à Santa Mesa deveria ser mais fácil. Era o constante convite à prece e à meditação. Que o oratório isolado ao lado do Santíssimo convidasse ao recolhimento *il modo nostro*.

Outros pormenores observados: a planta do templo, o estilo da construção eram reservados ao gosto do arquiteto ou do doador.

“Prevaleceu o espírito da liberdade na escolha do estilo arquitetônico” (113).

Sim, argumenta Tapié, aí está a sabedoria e inteligência dos jesuítas: o respeito pela escolha doador, o que mormente importava. Nesse caso

“dissolve-se o fantasma do estilo jesuítico” (114).

Foram consideráveis os reflexos do Concílio em toda a Europa. Os valores religiosos foram recolocados. O êxtase religioso e a exacerbação espiritual retornaram.

Tapié chega a afirmar que

“só não abrange a totalidade dos homens *par nécessité de la faiblesse humaine*”... (115).

Sociedades inteiras banham-se numa atmosfera de religiosidade. O clero rejubila-se, pois sua atuação abrange todas as etapas da existência humana. Batismos, casamentos, extrema-unções, a tudo assiste a Igreja. Aumentam-se comunhões pascais, respeitam-se os domin-

(113). — Um exemplo muito próximo: a Igreja de Anchieta (RJ), pobre e simples “como uma Igreja paroquial aldeã”.

(114). — Tapié, *ob cit.*, p. 48.

(115). — *Id. ib.*, obra original francesa.

gos e dias santificados. Açougues interrompem seu trabalho na quaresma, as festividades populares são comandadas pela Igreja, o culto da Virgem aumenta, pois evoca o Cristo, cada país, cada cidade honra o seu protetor.

Não menos notável o que se deu na sociedade rural.

Todos sabemos da precariedade de recursos e da condição social vigentes à época. A conservação da saúde e a preservação das doenças eram desconhecidas. Apesar das descobertas e processos científicos, sabe-se que a calamidade sempre visitou o homem.

Foi considerável a capacidade de aceitação às adversidades. Comum o óbito em consequência de parto. Desolador o índice de mortalidade infantil, a ponto de a média de idade chegar a atingir os 25 anos. As intempéries sempre assolavam regiões inteiras, redundando em miséria e fome. Em fase de tamanha insegurança e adversidade, todos se preparavam com orações. Observou-se uma religiosidade difusa, uma crença imensa, que permitia a aceitação dos males.

Esses efeitos da Contra-Reforma estenderam-se por longa faixa de tempo.

Por aí não é difícil a verificação de que a arte barroca assegurou seu êxito tão rápido.

A Espanha foi responsável pelo modelo e propaganda religiosos. Tapié chama a essa fase “religião de imagens”, em que aquela nação ibérica difundiu o gosto, prolongando seus efeitos até os países católicos europeus. Tal é o caso da imagem de *L'Enfant Jésus*, venerada até nossos dias, sob o nome de Menino Jesus de Praga. O modelo artístico constituía-se de uma estatueta de cera. Essa pequena imagem foi oferecida ao Imperador Fernando, que a colocou na Igreja de Praga.

E não se limitou ao continente europeu a difusão do Barroco oriundo da Península Ibérica: a América sentiu-o e houve aqui perfeita adaptabilidade da arte barroca, ou a liberdade do Barroco foi de encontro às aspirações do Concílio tridentino.

## ASPECTO POLÍTICO.

Tapié sustenta também a tese de que a suntuosidade do Barroco acomodou-se na instituição monárquica. Ao luxo dos príncipes era necessário o “prestígio” da arte barroca e, de certa forma, os ideais renascentistas estão ligados ao barroquismo, o que é por demais consta-

tado. O fausto que caracterizou a passagem da era absolutista encontrava justificativa — o rei precisava impor sua grandeza aos povos estrangeiros, além de despertar a sensibilidade de todos para a grandeza do espetáculo real, de onde emanava o poder e a glória, a autoridade divina de que se revestia, a homenagem e o culto que lhe deviam ser tributados pelos súditos.

Para que se possa compreender bem o caráter sagrado da monarquia seiscentista, é necessário que se compreenda também a mentalidade da época.

Além da herança medieval transmitida, não se pode deixar de considerar a pujança de que se revestiam as cerimônias, tais como: inaugurações, batismos, casamentos, até mesmo o luto na casa real. Se na Idade Média a realeza esteve empobrecida, agora não. Sabe-se do concurso dos meios financeiros, vale dizer, da burguesia ascendente ao poder real. E onde o absolutismo esteve presente, presentes também estavam os ideais e manifestações do Barroco.

Tapié pergunta: até onde penetraria a arte barroca? E as demais classes sociais? A crise da sensibilidade abalaria também o povo?

Comentamos antes que os efeitos do Barroco sobre a sensibilidade religiosa da época foi marcante.

“A arte não ficaria alheia à situação”.

A inoculação barroca produziu seus efeitos na população rural. E explica a causa: a burguesia estava ligada aos valores positivos. O antigo *mercator*, o burguês da era barroca, não era mais o homem cansado da *court of piepowders*. Ele agora é possuidor de riquezas. Sua luta mereceu vitória e suas aspirações estão bem presas à terra. É o caso da França que manteve clássica a sua arquitetura, introduzindo a estética barroca só nos interiores. Isto, explica Tapié,

“fruto da ação calvinista, do vigor jansenista” (116).

A burguesia preocupava mais sua afirmação como classe. Não obstante, burguesia e aristocracia se constituem em rica clientela dos artistas, pendendo maior interesses para as camadas rurais, no caso, a nobreza.

A aristocracia, apesar das diferenças de posses ou recursos em relação ao camponês, era estreitamente ligada a este. Explica-se, pelo fato de senhores e servos viverem no mesmo cenário rural, descortinando o mesmo quadro natural, o que, de certa forma, enfeixa-os

(116). — *Id. ib.*, p. 60.

numa comunidade. Pais e filhos, não raro abatidos pelo infortúnio, mantinham-se presos ao quinhão de que eram possuidores, orgulhosos por transmitirem aos herdeiros, aquela parcela de nobreza tradicional —

“nós temos poucos bens, mas estes bens legaram-nos nossos ancestrais”,

palavras de Lefevre d'Ormesson (117).

Todos esses fatores, ascendência do senhor sobre o servo, paternalismo e apego aos ancestrais, naturalmente despertariam assinalada sensibilidade, o que vem justificar a receptividade do Barroco, recém-surgido.

Tapié, reforçando seu pensamento, a declarada preferência pelo Barroco em nações em que havia predomínio do elemento rural, serve-se dos exemplos de Rubens e Velásquez, pintores da aristocracia rural, Vermeer e La-Tour, representantes da burguesia ascendente (118).

Velásquez, em 37 anos de vida na corte, pintou 83 retratos da família real. Sua pintura reflete o espírito da Contra-Reforma —

“as cores são manchas, chamas de fogo soprando, anjos alegres, mulheres adiposas e carnavais” (119).

Os artistas representantes da burguesia, pelo contrário, primavam pela ordem, pelo imutável, pelo “lugar certo”, em sua produção. É o caso de Vermeer, muito especialmente: cada elemento em seu lugar certo, refletindo a condição dos negócios do burguês, prosperidade e bem-estar econômico.

Para confirmar a tese, temos que evocar a prosperidade comercial flamenga e Vermeer era holandês. Quanto a La Tour, era francês e a França manteve-se “tradicionalmente clássica”, refratária ao Barroco, ou, mais especificamente ao “Barroco efusivo”.

Tapié assinala, daí, que, na Europa, dois grupos artísticos apareceram: um, em que houve predomínio do racional e do pragmático, encabeçado pela burguesia; outro, com a sintomática preferência pela imaginação e sensibilidade, sustentado pela aristocracia, frutos, ambos, de sua própria colocação dentro do esquema histórico.

(117). — *In ob. cit.*, p. 58.

(118). — Sobre esta visão de Tapié, Frederico de Moraes no *Estado de São Paulo/67*.

(119). — Frederico de Moraes, *Estado de São Paulo/67*.

Ambos legaram à posteridade uma forma criativa de arte, diferenciados, é evidente, por caracteres específicos.

\*

## LEO BALLET.

Ballet adota, para seus estudos, uma visão anti-barroca, pois que aborda a dissolução do Barroco e o nascimento de uma arte nova, a classicismo, durante o século XVIII, na Alemanha burguesa. Se o Barroco atendia aos anseios feudais, a arte classicista ia de encontro aos ideais burgueses.

Mas, a fim de penetrar no exame do Classicismo e sua evolução, Ballet deteve-se no Barroco, definindo-o: sinônimo do Absolutismo, ou a essência da arte barroca está no Absolutismo.

Se se fala em Absolutismo, é necessário uma visão das condições econômicas e sociais reinantes na Europa do século XVIII.

Ballet fala da série de transformações ocorridas no setor econômico, desde a Idade Média. Remonta à Revolução Comercial, desde a sua gênese, analisa o Mercantilismo e suas implicações sócio-político-econômicas.

Evidentemente, diante de tamanha revolução nos sistemas, uma classe se insurgiria contra a conjuntura que ameaçava seus interesses.

A burguesia, surgida da Revolução Comercial, conduzindo a era capitalista, entraria em conflito com a Monarquia, que lhe penetra os domínios econômicos, religiosos e sociais.

Ballet, tecendo considerações em torno do esquema histórico, leva-nos à intimidade de sua obra: a relação causal que estabelece entre o Absolutismo e o Barroco. Fala de um exibicionismo do poder político, moldado nos diversos setores da vida social, cultural e política dos séculos XVII e XVIII.

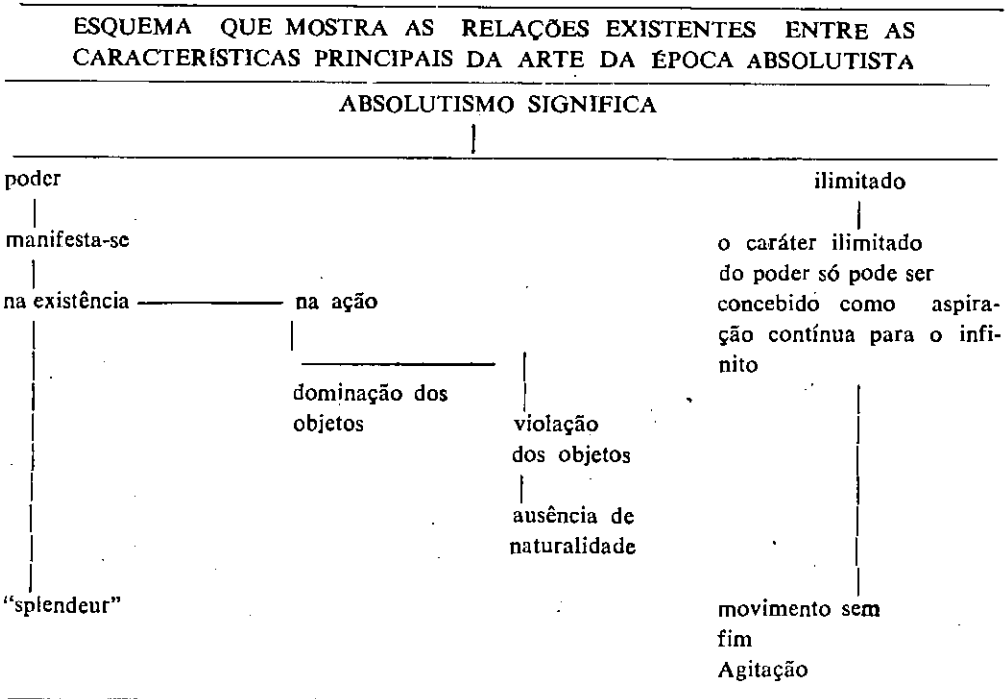
E esse exibicionismo é o responsável “formal” direto pela produção barroca, manifestação que se apresenta sob duas modalidades:

“quando todo o acento é concentrado sobre o *caráter absoluto*, ilimitado do poder, esse exibicionismo se manifesta no movimento irracional e seu fim, que caracteriza tanto a obra barroca; quando todo o acento é concentrado sobre a noção do *poder*, esse mesmo exibicionismo manifesta-se na virtuosidade incrível, na



técnica refinada, na deformação das formas naturais, tão típica em grande parte da arte barroca" (120).

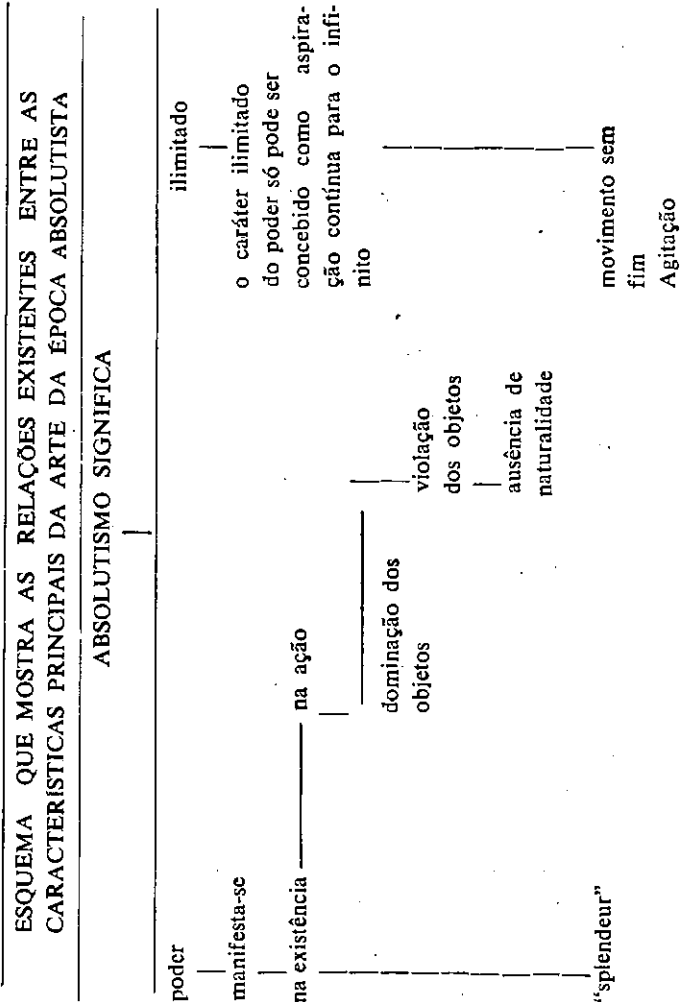
Transcrevo o esquema traçado por Leo Ballet, calcado na noção de que Absolutismo significa "poder ilimitado" e na a análise que faz dos dois conceitos que compõem essa noção:



(120). — Hannah Levy, *A propósito de três teorias sobre o Barroco*, tese de Leo Ballet, p. 276.

técnica refinada, na deformação das formas naturais, tão típica em grande parte da arte barroca” (120).

Transcrevo o esquema traçado por Leo Ballet, calcado na noção de que Absolutismo significa “poder ilimitado” e na análise que faz dos dois conceitos que compõem essa noção:



(120). — Hannah Levy, *A propósito de três teorias sobre o Barroco*, tese de Leo Ballet, p. 276.

Hannah Levy levanta a questão: Ballet consegue mostrar a exactidão das suas afirmações pela análise barroca?

Sigamos, com Hannah Levy, a interpretação dada por Ballet à arquitetura barroca:

“A faustosa arquitetura desenvolvida na fase barroca, nada mais é do que o desejo que possuiu o Absolutismo de afirmação de seu esplendor que marcava o poder dos soberanos absolutos (121)”.

A partir deste ponto, Leo Ballet parte para um caminho de considerações em torno de causas e efeitos referentes às limitações do poder absoluto. Chega à conclusão de que

“todo poder é ilimitado, porque pressupõe sempre um domínio onde pode agir, onde pode manifestar-se como poder” (122).

A forma do pensamento de Ballet é a seguinte:

“Faltasse o campo de ação, como seria, por exemplo, o caso em que cada vontade individual concordasse perfeita e indissolúvelmente com a vontade do poder, este deixaria de ser poder. Assim, o limite, a relatividade pertencem à essência do poder” (123).

Afirma ainda que o Absolutismo é algo de ilimitado que cresce sem cessar em direcção ao infinito. É impetuoso, enfim.

Ballet procura justificar a representação do poder absoluto através da arte barroca, posto que foi o Absolutismo o acontecimento mais culminante do século XVII e primeira metade do século XVIII.

Procurando entrelaçar Absolutismo e Barroco, como representação de causa e efeito, Ballet o faz da maneira mais feliz, quando, em descrição de notável beleza, consegue levar o leitor a toda complexidade barroca.

Referindo-se à arquitetura:

...“ o movimento já aparece nas plantas baixas, que em plena expansão rompem com as formas geométricas fundamentais e, por meio de curvas e dobras caprichosas, saliências e reentrâncias abrandam toda a rigidez. As fachadas de igrejas divididas muitas vezes em cinco partes, os muros que se torcem como serpentes, os tetos que se arqueiam e as torres que se alargam e se afinam, saltam e se precipitam para cima sempre com

---

(121). — *Ob. cit.*, p. 277.

(122). — *Id. ib.*, p. 278.

(123). — *Id. ib.*, p. 278.

novos arremessos e, quando pensamos que sua indocilidade vai finalmente acalmar, atiram ainda, atrevidamente, por cima das massas arquitetônicas algumas pontas semelhantes a foguetes em direção à imensidade do céu. Nas igrejas e castelos, onde estes eram de certo modo acessíveis, antepunha-se um sistema de escadarias que, como cascatas de pedra, pareciam irromper do interior e, larga e pesadamente, precipitar-se sobre o terreno. Até mesmo a coluna de suporte, o mais estático dos elementos construtivos, foi animada. Torciam-se em espirais pelos altares acima. Tudo o que era áspero se abrandava. Frisas bojudas saíam de superfícies planas, os ângulos tornavam-se curvos, as volutas voltavam-se sobre si mesmas e rolavam como vagas. O interior dos edifícios era atopetado de ornamentos em forma de folhas e ramos e, depois de rocalhas, que se esgueiravam pelas molduras. Nenhum móvel permanece afinal estável. Tudo oscilava e dançava sobre pernas recurvadas, através das salas que palpitavam de uma vida misteriosa, as quais, com as suas paredes de espelhos eram inatingíveis, ilimitadas, infinitas. Tudo era construído sobre luz e sombras para assim completar a ilusão dos edifícios que se moviam e respiravam em todas as suas partes” (124).

Ballet não se detém somente no exame da arquitetura profana e procura chamar a atenção para as características da arquitetura religiosa. Demonstra o fato de que as igrejas apresentam os mesmos caracteres da arquitetura profana, fato, aliás, plenamente justificado, eis que houve estreita ligação entre a Igreja e as cortes absolutas.

Referindo-se à semelhança observada entre a arquitetura profana e a religiosa, Ballet assim se coloca:

“É quase uma blasfêmia chamar igrejas a esses edifícios de festas, destinados ao culto religioso. Eram teatros da corte, disfarçados em igrejas...” (125).

É, contudo, na pintura que Ballet encontra maior vínculo entre o Absolutismo e o Barroco, principalmente nas pinturas de tetos, que concretiza a noção abstrata do Absolutismo. O Absolutismo é, como a decoração barroca,

“afirmação e negação do teto; ao mesmo tempo ele se fecha e alarga o espaço; é ao mesmo tempo limitação e negação de todos os limites” (126).

---

(124). — *Id. ib.*, p. 279.

(125). — *Id. ib.*, p. 280.

(126). — *Id. ib.*, p. 280.

A pintura barroca é, então, simultaneamente, limitada e ilimitada, relativa e absoluta, tal como o Absolutismo.

Outro fenômeno relativo ao exame do fenômeno barroco: a virtuosidade técnica da arte barroca, a deformação das formas e o ilusionismo refinado. Ao examinar a “soberania absoluta do poder técnico”, ao considerar a liberdade que caracterizou a arte barroca, acaba por concluir que, também sob esses aspectos, pode-se fazer associação com o espírito absolutista:

“a forma mais grosseira do poder é a dominação da natureza, a forma mais excessiva do poder é a violação da natureza” (127).

A tese levantada por Leo Ballet é, sem dúvida, das mais atraentes.

Hannah Levy comenta que Ballet não vê na arte barroca intencionalidade de deformação. Não se trata de “deformação por deformação”. O artista barroco usa os seus recursos absolutos para provar o seu poder técnico, o seu poder ilimitado de recursos e a conjuntura político-social o propiciou.

A arte, detentora da soberania absoluta do seu poder técnico, soube usar o momento histórico.

E o resultado foi o esplendor barroco.

\*

#### ARNOLD HAUSER.

A tese de Hauser é prolongamento ou ampliação das correntes sustentadas por Weisbach e por Ballet, pois que as duas abordagens tocam de perto os reflexos do movimento da Contra-Reforma e as implicações do Absolutismo.

Faz, entretanto, no desenvolvimento de sua análise, algumas distinções: pressupõe a existência de dois barrocos, não dentro das diferenciações formais, mas, enfocando aspectos sociais.

Suas observações estão contidas, não em obra específica, mas na sua *História Social da Literatura e da Arte*.

Hauser vê um Barroco das Cortes Católicas e um Barroco da Burguesia Protestante.

\*

## BARROCO DAS CORTES CATÓLICAS.

O exame de Hauser pertinente ao Barroco das Cortes Católicas vai de encontro com a visão de Weisbach, ou seja, à concepção de que a Igreja Católica conhecia sobejamente os perigos do espírito subjetivista da Reforma Protestante e precisava combatê-lo.

Uma forma decisiva seria através da arte. A Cúria desejava criar para a propaganda da fé católica uma arte popular. As imagens deveriam sensibilizar os fiéis. A Igreja interessava mais a propagação, do que a intensificação da fé. Seu trabalho não foi em vão, pois que se observou verdadeiro afluxo às igrejas. A piedade passou a ocupar o lugar que o clero lhe reservara.

Servindo-se da arte, a Igreja intensifica seu trabalho. Na Itália, percebe-se mudança surpreendente na história da arte, eis que o Maneirismo é substituído pelo Barroco. Se o Maneirismo é exclusividade de uma aristocracia, o Barroco vai mais ao encontro do gosto popular e Caravaggio e Carraci são os artistas representantes das duas direções de estilos.

Os Carraci são considerados como os iniciadores de toda a arte eclesiástica moderna. Seu cunho, por excelência, o *emocionalismo*. Se a arte maneirista era caracterizada pelo simbolismo, o Barroco é marcadamente acentuado pelo emocionalismo, que determina profunda diferença a partir dessa fase, entre a arte sacra e a arte profana.

Hauser confirma: a Igreja não desconhece o perigo que a envolve. Explica-se, pois, a ruptura da cultura estética renascentista e a conseqüente e nítida separação entre conteúdo e forma.

Fenômeno interessante. Se era desejo da Cúria sensibilizar o povo, esta mesma Cúria não queria, de todo, abrir mão de seu espírito aristocrático. A ação eclesiástica deveria ser eficaz, mas não deveria descer a nível do povo. Eis que sua preocupação era uma arte portadora de linguagem adequada e justa. Era odioso para a Igreja o abastardamento da arte.

O fato é que a piedade se expande, mercê do surgimento da arte barroca, que convida à fé e à meditação. Para tal, torna-se a Igreja mais tolerante, embora mantendo aceso duplo objeto: manutenção do seu lastro aristocrata e expansão piedosa.

Quase toda a Europa sente o entrosamento Igreja-Estado. Pode-se falar da existência de uma Igreja Nacional. A cúria cede seus interesses ao Estado.

Há uma

“orientação mundana da política da Cúria” (128).

---

(128). — Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, p. 112.

1 Roma não só é a residência do Papa. Passa a ser a capital da cristandade católica. Qual a posição da Igreja nessa conjuntura? Primeiro, ela assimila a arte das cortes, apelando para o Barroco, mais liberal e mais

“gozador dos sentidos” (129),

deixando para trás o Maneirismo,

“que devia ser estrito, ascético, negador do mundo” (130);

segundo, renuncia aos países perdidos em decorrência da Reforma, procurando sentir-se mais segura com os países que se mantiveram fiéis a Roma; terceiro, dá início a faustosa produção de arte, em que se imprime o luxo e a volúpia (altares, abóbadas, estátuas, capelas, monumentos sepulcrais, relicários, etc.), e, finalmente o clero, isto é, os altos dignatários da Igreja assumem *modus vivendi* de príncipes.

O clero agora é cortesão, aristocrata, diferente do protestantismo, que se envereda para os hábitos burgueses. Em 1620, Roma é cidade barroca e o Barroco romano é internacional como o havia sido o gótico francês.

O Maneirismo de Zaccari, Cavalière D'Arpino, Caravaggio atinge à superação cedendo lugar ao Barroco de Cortona, Bernini e de Rubens.

“Formam a transição para um movimento que já não tem o centro na Itália, mas na Europa Ocidental e no norte”.

Acontece que a França torna-se a “capital do mundo”, o que lhe assegura a liderança nas questões artísticas e educacionais, pois que Roma, empobrecida pelas guerras, vê declinar a influência da Cúria.

De fato, a monarquia absoluta alcança pleno sucesso na França, não obstante a ação conspiradora da nobreza, mas sobretudo pela adesão da burguesia, que acata a chamada “política de mão dura” da Coroa, interessada, é claro, no seu acesso ao enobrecimento.

Francisco I concede títulos de nobreza à burguesia, o que possibilita à nobreza togada ascendência sobre a nobreza de espada, agora desprestigiada, mormente em face do surgimento do exército burguês, esmagador da importância militar do nobre. Também é de argumentar-se que à nobreza não atraía o trabalho “impróprio de sua classe”, desenvolvido pelo burguês, comerciante e industrial.

---

(129). — Hauser, obra citada, p. 112.

(130). — *Id. ib.*, p. 112.

O nobre rebelde sofre a perseguição do nobre tradicional. Ainda mais, que a nobreza “como tal” tem seu lugar considerável na medula da nação, pois seus privilégios são mantidos, à exceção dos políticos. Haja vista a manutenção dos direitos senhoriais frente à massa camponesa e preservação de sua imunidade tributária.

Quanto ao rei, apesar de seu achego à burguesia, conserva-se integrante da nobreza. Todos esses fatores contribuem para o recrudescimento, cada vez mais intenso, da distância entre as diversas camadas sociais, o que vem permitir o renascimento da velha moral cavaleiresco-romântica. O verdadeiro nobre é o *honnête homme* com suas virtudes e frugalidades, de generosidade e cortesia. É o que se chama “fazer boa cara em mau tempo”. O nobre repele qualquer exacerbação, atitude considerada plebéia.

Outro aspecto que Hauser observa no fenômeno barroco francês: a vida cortesã recebe severa regulamentação. A partir dos sucessores de Luiz XIII, qualquer trato familiar com o rei é suprimido. Eis que a França se torna modelo de cosmopolitismo e de cidadania. Esse retorno ao classicismo não é só observado na França, mas também na Itália. Aliás, a manifestação barroca, marcada pelo sensualismo, dirigida para a riqueza e encanto de motivos, já no século XVII apresenta colorido de classicismo mais ou menos desenvolvido. Daí a opinião de que o *grand siècle* francês, analisando duas fases estilísticas bastante delineadas dentro da época: *antes e depois de 1661*.

#### *Antes de 1661:*

A França de Richelieu e Mazarino vê dominar uma tendência artística relativamente liberal. O artista não está sob a tutela estatal, nem o governo se preocupa com a produção de arte planificada.

#### *Depois de 1661:*

A arte não é criadora. Há poetas importantes, mas há também um predomínio do “tipo geral” da produção artística, o que significa falta de personalidade artística. Além do absolutismo político, surge, a contar de 1661, o absolutismo intelectual.

Nenhuma esfera da atividade humana escapa à centralização real: direito, administração, religião, literatura, arte, tudo é objeto da centralização monárquica.

Le Brun e Boileau são os legisladores da vida artística, o que acarreta a despersonalização da arte e a queda de sua popularidade, já que é desprezada a sua conexão com as tradições medievais e com o espírito das classes mais numerosas.



### Não causa espécie a proibição do naturalismo

“porque em lugar da realidade, deseja-se ver em toda parte a imagem de um mundo arbitrariamente construído e forçosamente conservado, e a forma desfruta, porisso, da preferência sobre o conteúdo” (131).

Molière é o único que mantém contato com a poesia popular da Idade Média. Mesmo assim, não deixa de demonstrar certo menosprezo por ela:

“fade goût des monuments gothiques,  
Ces monstres odieux des siècles ignorants...” (132).

O individualismo, o subjetivismo, tudo que identifique o “eu” é abolido. Ficaram relegados os valores pessoais na arte, que tanto marcaram a fase renascentista e barroca, cedendo lugar a uma cultura mecanizada pelo centralismo de Luiz XIV.

Tudo em função do Absolutismo. Há absoluta primazia da concepção política sobre as demais criações espirituais.

A arte passou a ser orientada pelos ideais do Absolutismo. Deveria ter um caráter unitário, da mesma forma que o Estado. Ser clara e correta, causar efeito, estar submetida a regras absolutas. O artista e sua criação eram também súditos, uma vez que seu espírito criativo estava sufocado. A arte era feita “sob encomenda”: rompimento das relações artista-público.

Para isso, artistas e poetas deveriam unir-se ao Estado, filiando-se às Academias, preparadas para esse mister. A *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, iniciada como associação privada, passou à jurisdição estatal. Funcionando sob a tutela de subvenções do Estado, teria que se submeter. Passa a ser limitado o número de filiados à instituição. Colbert tudo abrange. Transforma-se num ministro de Belas Artes, sendo Le Brun o *premier peintre du Roi* e toda a produção de arte tem a

“função especial de realçar o prestígio do monarca” (133).

Fato interessante: nem o rei, nem Colbert possuem sensibilidade artística. Ao rei só interessa a arte em sua função, sua glória —

“eu lhes confio a maior preciosidade da terra, minha glória”,

disse Luiz XIV aos membros da sua Academia.

---

(131). — *Id. ib.*, p. 119.

(132). — *Id. ib.*, p. 119.

(133). — *Id. ib.*, p. 122.

Colbert, em 1666, fundara a Academia de Roma. Em 1676, a mesma Academia foi incorporada à sede parisiense, e Le Brun pôs sob sua custódia os destinos da casa de Roma, manipulando os artistas.

A *Manufacture des Gobelins*, organização de grande atividade, congregava arquitetos, decoradores, pintores, escultores, tapeceiros, carpinteiros, tecelões, ceramistas, enfim artífices em geral. Foi posta a serviço da Casa Real.

Le Brun, “ditador artístico”, orientado por Colbert, manobra a arte industrial real —

“a arte de Versailles toma a configuração dos Bourbons”  
(134).

O Academismo francês sofreria pressões. Surgiram tensões entre a arte oficial e a produção artística espontânea. Essas dissensões delimitariam o Barroco e o período artístico posterior. A arte não poderia projetar-se dentro de um sistema de distinções daquela ordem: arte oficial e não arte para o povo. Era a luta aberta entre uma teoria artística abstrata e programática e outra vivente, que se desenvolve com a prática e com o ardor criativo. Chocaram-se ideais *poussinistas* e ideais *rubenistas*. Estes, com tendência sensualista e pictórica; aqueles, com tendências lineares e clássicas.

O conflito artístico culmina com a vitória dos *rubenistas*.

A maior derrota não foi imposta a Le Brun e seu partidários. A vitória dos pictóricos significou muito principalmente uma tomada de posição contra o Absolutismo.

Formou-se, em decorrência, um círculo artístico de que participaram especialistas, isto é, mecenas, artistas e colecionadores.

A Academia teve que ceder. Suas reuniões eram abertas também aos leigos. Para isto há uma explicação: escasseavam-se as subvenções destinadas à Academia. A França enfrentava graves problemas financeiros.

O público participante da elite artística foi-se formando paulatinamente. Não se trata de uma fase da intensidade observada quando da época de Le Brun. A arte agora não quer “instruir”, mas tenciona “comover”; não apela para a “razão” e sim para o “sentimento”.

Já no século XVIII as artes tomam novo rumo, a racionalização. O burguês entrega-se à concepção racionalista de vida e agrada-lhe mais a claridade, a simplicidade, a concisão da arte classicista, repre-

sentada por Poussin. No nobre, o gosto pelo artístico novelesco, extravagante, cedeu lugar também ao Barroco clássico e racionalismo econômico,

"apesar de não gostar nada de lidar com algarismos" (135).

Tanto o classicismo como o racionalismo mantinham-se ao lado da tendência progressiva. O Classicismo passa, então, a constituir estilo vigente nos círculos cortesãos, orientando-se para a simplicidade e rigorismo.

Mais tarde, a aristocracia recuaria, presa que estava aos efeitos naturalistas, mantendo-se somente a burguesia no encontro com a arte classicista. O racionalismo presta-se aos ideais da sociedade da época, em luta pela vida, sociedade cuja natureza de suas atividades pressupunha agudeza psicológica e conhecimento das sutilezas do homem.

Nessa conjuntura estão as origens das análises psicológicas, embrião da psicologia moderna. A psicologia renascentista, representada por Cellini, Maquiavel e Montaigne, serve no século XVII para compreender os motivos das manifestações apaixonadas da humanidade. Daí o grande desenvolvimento reinante na nobreza

"desenganada e vazia de conteúdo em sua existência" (136).

As virtudes e vícios são medidos somente na esfera social e humana e não no plano espiritual.

Hauser refere-se aos *salons*, que atingiram seu auge na primeira metade do século,

"quando a corte não era ainda o centro cultural do país" (137),

detentora que era, pela carência de crítica profissional, dos encargos de julgamento das obras de arte. Os salões, centro artístico e cultural, criavam a glória e a moda literária por eles trazidas. Era uma simples questão de proeminência, fruto da ausência de outros centros culturais que se pudessem projetar.

Os salões consagram o uso do preciosismo, que se tornou corrente nas obras literárias, tanto nas "obras mediocres" de Corneille, como de Molière, em que,

"tanto o autêntico se expressavam com o mesmo vocabulário" (138).

---

(135). — Hauser, *ob. cit.*, p. 593 (trad.).

(136). — *Id. ib.*, p. 132.

(137). — *Id. ib.*, p. 594 (trad.).

(138). — *Id. ib.*, p. 134.

• ¶ O seu círculo congregava representantes de todas as classes sociais, nobreza de sangue, nobreza funcionária, alta burguesia, que já conseguia desempenhar papel no mundo da arte e da literatura.

Um aspecto a ser observado: os homens de empresa não possuíam, na França, o alto prestígio que conheceram seus congêneres na Itália, Alemanha ou Inglaterra. O tom de refinamento na Corte e nos salões franceses, o *savoir-faire*, era avaliado pela bagagem de cultura, além do estilo sofisticado de vida que levavam. Aos filhos da alta classe não era recomendado, *pour la noblesse*, o trato com os negócios, que vilipendiavam as coisas do *bel esprit*, essência máxima da ostentação de um nobre que se prezasse.

Entretanto, escritores franceses mais proeminentes, surgem da burguesia, como é o caso de Molière, La Fontaine, Boileau ou Racine. No caso específico de Molière, Hauser admite-o como um conservador,

“um esteio da ordem social dominante (139),

embora sua obra fosse mais achegada à crítica da sociedade e costumes. Molière, no entanto, fez-se reservado quanto ao monarca, às instituições e privilégios vigentes.

•

## BARROCO PROTESTANTE E BURGUES.

Hauser começa por analisar a posição de Flandres, sob o domínio dos Habsburgos. A situação flamenga apresentava certas características, de modo a perceber-se facilmente a extensão do domínio monárquico: a aristocracia, dependente do poder estatal, constituiu-se em

“dócil nobreza cortesã” (140),

enquanto que a burguesia deixava transparecer sua influência e a Igreja se submetia à situação de simples instrumento do governo.

Logicamente, a manifestação artística, diferente do que ocorrera na França dos Bourbons, teria tendência religiosa, evidentemente, devido ao influxo católico espanhol. Se se fala de uma produção artística diferente da ocorrida na França absolutista, conclui-se que o poder monárquico não influenciou a bagagem de arte de sua época. E são motivos bastantes para justificar o fato, as condições financeiras da corte flamenga e o desejo de conciliação experimentado pelos Habsburgos.

---

(139). — *Id. ib.*, p. 597 (trad.).

(140). — *Id. ib.*, p. 137.

À Igreja, devido à sua condição local, não era permitido impor restrições severas à manifestação de arte, embora mantendo sua posição de maior cliente. Daí o surgimento de um Barroco flamengo mais livre, mais descompromissado, mais descontraído do que o francês.

Sob Alberto e Isabel, a arte flamenga alcança seu maior esplendor, devido à aliança entre o Estado Monárquico e a Igreja, então fortalecida.

Observam-se, pois, dois fenômenos: o sul, mais aficcionado ao Catolicismo, reconhece o poder dos príncipes como oriundo de Deus, legítimo, portanto; o norte, preso aos ideais reformistas protestantes, torna-se anti-autoritário.

O antagonismo regional foi mais marcante em razão direta, não das diferenças culturais e nacionais e sim de motivos de ordem econômico-sociais. E, dentro da concepção particularizadora de Hauser, prevêem-se manifestações artísticas diferenciadas no norte e no sul.

Assim é que o Barroco flamengo e o holandês tomam direções completamente opostas, apesar da coincidência temporal e proximidade geográfica.

Hauser argumenta:

“Esta separação de estilos, cuja análise nos permite, portanto, excluir todos os fatores não sociológicos, pode ser considerada como um caso teste para a sociologia da arte” (141).

Foi sob Felipe II que ocorreu a bifurcação da arte nos Países Baixos.

De espírito progressista, Felipe II quiz introduzir realizações do Absolutismo, o sistema do Estado centralizado e o racionalismo de um orçamento planejado.

O país rebelou-se contra tais decisões, tendo o sul experimentado o fracasso e o norte alcançado êxito.

A burguesia, vendo feridos seus interesses como classe, e atacadas suas regalias, mais ainda se pronuncia anti-clerical e anti-mercantil.

Não quer por nada perder sua autonomia, e luta pela preservação de seus direitos.

E Hauser:

“foi uma revolução de conservadores” (142).

---

(141). — *Id. ib.*, p. 139.

(142). — *Id. ib.*, p. 140.

Embora ao se sentirem ameaçados, norte e sul se aliassem, os católicos mostram-se pouco reacionários, enquanto os protestantes, eivados da verve calvinista, são vigorosos nos seus anseios de afirmação como classe.

Mas, ao final deixou delineada a situação: os Estados do norte, unindo suas cidades, conseguiram a realização de sua independência nacional, o que significava a preservação da cultura burguesa; quanto ao sul, a vitória da Corte sufocou os anseios da classe média urbana.

Hauser admite o sucesso do norte, mais como uma resultante da “boa sorte dos acontecimentos” — situação marítima favorável, principalmente e menos como consequência de

“virtudes de amor à liberdade” — a Holanda só teve que aproveitar a não criar” (143).

A burguesia estava por demais presa aos seus interesses, a ponto de criar seu próprio estamento, o que prenunciou a instituição dos “regentes”, administradores político-econômicos saídos de suas próprias fileiras: desses “regentes” seriam gerados os Conselhos de Cidade, seus primeiros magistrados, vereadores e conselheiros, verdadeira estrutura governamental, que, detentora de hereditariedade, firmaria sua autoridade e prestígio, verdadeira casta. Se nos primeiros tempos os “regentes” eram comerciantes, seus descendentes dedicaram-se aos estudos de Direito, preparados pelas Universidades européias, principalmente de Leiden e Utrecht.

Os nobres, principalmente os das províncias de Gheldria e Oveerijssel, não tendo perdido totalmente sua influência, uniram-se pelos casamentos a essa alta burguesia, mesclando-se, o que redundou numa burguesia aristocratizada e numa aristocracia aburguesada.

“Mercê desses acontecimentos, há verdadeira estratificação social, de vez que a classe média superior converteu-se em aristocracia mercantil e as famílias regentes assumiram um padrão que as afastava dos círculos mais amplos da classe média, fenômeno jamais conhecido em qualquer outra parte” (144).

As tensões não constituem surpresa, eis que a interpenetração de classes as possibilitariam. Firme realmente se pôs a burguesia, detentora do poder, não se podendo falar de ameaças ou perigos sérios que puzessem em risco sua estabilidade.

---

(143). — *Id. ib.*, p. 141.

(144). — *Id. ib.*, p. 605 (trad.).

fr No campo do domínio artístico, não nos surpreende a existência, na Holanda de uma produção inteiramente eivada do espírito burguês, muito embora em toda a Europa predominasse a cultura cortesã.

Hauser chama atenção para os seguintes aspectos: a). — a Holanda só experimentou uma arte voltada para os ideais burgueses, quando a cultura da classe média já arrefecera em toda parte; b). — a Holanda permaneceu intermediária na sua posição artística burguesa, uma vez que a Europa se voltaria para novos ideais burgueses no século XVIII.

Essa profunda penetração da burguesia no domínio artístico é devida à liberdade concedida pela Igreja.

Haja vista o fato de proliferarem obras de arte em toda parte da Holanda, exceto nas igrejas. O tema por excelência é cotidiano, não as cenas bíblicas. Esse pendor para o naturalismo é fenômeno peculiar na Holanda, uma vez que o Barroco generalizado na Europa foi marcado pelo sensual e pelo heróico (145).

A concepção artística burguesa na Holanda é impregnada de conteúdo psicológico — o pintor holandês procura tornar visível o interiorizado. Ainda mais, em nada adota padrões cortesãos ou religiosos —

“O burguês decide o destino da arte na Holanda; não influem o príncipe, a sociedade cortesã ou a Igreja” (146).

Nunca a arte foi tão livre de influência pública ou oficial como na Holanda burguesa.

Observa Hauser que a clientela de arte não é homogênea. Os círculos oficiais e semi-oficiais só adquirem obras de arte dentro de seu gosto, distinto do gosto burguês, o que vem justificar a existência de arte em grande estilo, o clássico e o humanístico, na Holanda.

Os edifícios públicos, a arquitetura oficial, enfim, manteve-se presa ao gosto renascentista. Mesmo entre a burguesia, fenômeno interessante, não há homogeneidade no gosto artístico. A opção varia segundo a camada ou esfera a que pertença. Assim é que na *burguesia ilustrada* a tendência é italianizante, vinculada ao Maneirismo, em que predomina a opção pela representação clássica (tema mitológico, bíblico, interiores elegantes). Representam esta camada: Cornelis van Poelenburgh, Adriaen van der Werff, Nicolas Buchen, entre outros. Já a *burguesia não ilustrada* mostra-se mais homogênea na sua escolha da obra de arte. Representada pelos pinto-

(145). — Veja-se a teoria de Weisbach neste trabalho.

(146). — Hauser, *ob. cit.*, p. 144.

res Terboch, Metsu, Nestcher, que trabalham para a camada mais elegante da não ilustrada; Pieter de Hooch e Vermeer, cuja produção se destina aos círculos mais modestos, e Jan Steen e Nicolas Maes, para todas as camadas, representam o naturalismo na arte da época.

Na Holanda, desta forma, predominaram duas tendências: a *naturalista-burguesa* e a *clássico-humanista*, o que não deixou de produzir arestas, evidentemente, tal como se verificara antes, consequência da estratificação social surgida. O que se pode também verificar é que a bagagem artística orientada para o naturalismo foi mais importante pela sua qualidade e quantidade. Quanto à produção humanista, esta gozou de maior prestígio e penetração no mercado. Ainda mais: a Holanda não nega suas tendências burguesas na escolha de uma orientação artística, mas, este cunho tende progressivamente para o mais elegante, principalmente na segunda metade do século, tendência aristocratizante plenamente justificada, mercê do seu avanço e firmeza dentro da conjuntura nacional.

Aí é que Hauser julga oportuno destacar a questão Rembrandt e sua produção de arte.

Rembrandt, preso ao caráter naturalista, fadado ao insucesso, não cede seu gosto às conveniências alheias à sua vocação criadora. Permanecendo fiel à sua concepção puramente burguesa no campo da arte, a naturalista, não seguiu a senda acadêmica, a tendência humanística, o que lhe custou alienação quando da decoração da Casa Municipal de Amsterdam, o *Ayuntamiento*.

Até que ponto os setores culturais da Holanda setecentista apreciariam o valor de seus artistas?

“O valor de seus pintores figura entre os problemas mais difíceis da história da arte” (147),

comenta Hauser. Surge outra questão: por que Rembrandt e sua obra não ocuparam lugar merecido na preferência da clientela de elite? A explicação encontrada é a de que a clientela de arte na Holanda era formada por uma maioria da média e pequena burguesia. Seu gosto artístico não era desenvolvido, a ponto de orientar sua escolha para o seu próprio gosto. Consequência disto, deixava-se influenciar pela intelectualidade de tendências humanístico-clássicas, o que determinou, mais tarde, uma anárquica situação para o mercado de arte, devido à super-produção, cujas maiores causas se prendem à indiscriminação na escolha da obra e produção orientada na idéia do artista, e não do cliente de arte.

---

(147). — *Id. ib.*, p. 147.



Assim, tanto possuíam obras de arte as camadas mais endinheiradas, como o mais pobre lavrador; as primeiras, porque arte era o que o mercado holandês mais oferecia, pela impressão de respeitabilidade que causava, pela perspectiva de venda futura e possibilidade de valorização artística posterior; o último, devido ao preço baixo e super-produção.

Esta situação resultou na formação, na Holanda, de um “proletariado artístico”. Para ilustrar, Hauser comenta que na cidade de Ambrés, em 1560, contavam-se 169 padeiros, 78 açougueiros e 300 artistas, apontando como causa eficiente o problema da não regulamentação da produção de arte por parte do Estado. Era comum o comércio da obra de arte nas mãos de livreiros e editores. Para evitar o recrudescimento do problema, algumas cidades, visando a proteger o mercado, fixaram critérios para a regulamentação do comércio de obras de arte: só artistas vinculados ao Grémio dos Pintores poderiam estabelecer contatos comerciais, além de ficarem assegurados poderes comerciais somente ao artista profissional. Quanto ao pintor em fase de aprendizagem, não poderia auferir lucros. Desta forma, acreditavam os agremiados, ficaria assegurado o sustento do artista.

Mas os artistas, inseguros, partem para a especialização em gêneros definidos, o que determinou marcante influência na arte moderna. Essa especialização permitiu a manutenção de um mercado mais estável, pois que à clientela interessavam trabalhos dentro de determinada concepção. Conseqüências inevitáveis dessa especialização: a mecanização do trabalho artístico, isto é, a despersonalização do artista e a estabilidade do mercado, além do grave problema da falta de vínculo artista-clientela. Daí a alienação das camadas populares, relativamente à obra de arte de seu tempo e a inundação de obras falsificadas, desvalorização conseqüente das obras originais.

O mesmo não aconteceu nas regiões em que predominou a cultura cortesã. Nesses países a arte permaneceu valorizada. Rubens, exemplo eficaz da obtenção de altos lucros com sua bagagem artística; Rigaud, na corte francesa, só por um retrato de Luiz XV recebeu 40.000 francos. Outro fenômeno apontado por Hauser é o referente aos escritores, tanto da França, como dos Países Baixos, mereciam tratamento mais condigno, o que determinou demanda na carreira artística de somente elementos dos escalões médios ou baixos da burguesia.

“Rubens, também aí constitui exceção: filho de alto funcionário do Estado, dominou como um monarca toda a vida artística de seu país” (148).

---

(148). — *Id. ib.*, p. 154.

Outro aspecto examinado é o que se refere à organização do trabalho artístico, baseado numa cuidadosa escolha e emprego racional do tempo e do talento.

É o verdadeiro patriarcado em matéria de arte —

“a organização racional do trabalho artístico, que é aplicada, consistentemente, pela primeira vez na oficina de Rafael, é que marca uma distinção fundamental entre a concepção da idéia artística e a sua execução, baseia-se na noção de que o valor artístico de um quadro já está inteiramente contido no cartão do esboço, e que a transição da idéia pictorial para a sua forma ultimo é de secundária importância” (149).

Esta concepção encontrou guarida na manifestação do Barroco burguês cortesão e classicista, mas não afetou o Barroco burguês naturalista, que permaneceu puro.

Puro, também, dentro de sua concepção artística pouco pragmática, permaneceu Rembrandt.

“Não era Rembrandt vítima apenas de sua natureza pouco prática, mas também do seu descuido para com os negócios particulares” (150).

Apegado ao naturalismo, vê o insucesso, resultado, sem dúvida, do movimento gradual do público para o classicismo.

Pintando “Claudius Civilis” para a casa da municipalidade de Amsterdam, e vendo rejeitada sua obra, vê também o seu declínio diante do público. Sua atitude de não adesão à arte racionalizada, consequência da tendência aristocratizante da arte, levou-o ao fracasso.

Hauser conclui:

“A existência espiritual do artista está sempre em perigo; quer numa ordem de sociedade autoritária, quer numa liberal, não são isentos os perigos para ele; uma dá-lhe menos liberdade, outra menos segurança. Há artistas que só se sentem seguros quando livres, mas os há também que só podem respirar livremente, quando se sentem seguros. De qualquer modo, o século XVII foi um dos períodos em que se esteve a maior distância do ideal de uma síntese de liberdade e segurança”.

\* \* \*

---

(149). — *Id. ib.*, 617 (trad.).

(150). — *Id. ib.*, p. 618 (trad.).

BIBLIOGRAFIA

1. — ÁVILA (Affonso), *O poeta e a consciência crítica*. Petrópolis, R.J. Editora Vozes, 1969.
2. — ÁVILA, (Affonso), *O Barroco*. Belo Horizonte. Centro de Estudos Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais, Vols. 1 e 2, 1969.
3. — ÁVILA (Affonso), *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais, Vols. 1 e 2, 1967.
4. — ÁVILA (Affonso), *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.
5. — BARNES (Harry Elmer), *História de la Economía del Mundo Occidental*, México, Union Tipográfica Editorial Hispano-Americana-UTEHA, 1967.
6. — BAZIN (Germaine), *História da Arte*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1953.
7. — CALDERÓN DE LA BARCA (D. Pedro), *Obras Completas*, Madrid, Aguillar S. A. Ediciones, 1952, t. 3.
8. — COUTINHO (Afrânio), *Introdução à Literatura do Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1966.
9. — D'ORS (Eugenio), *Du Baroque*, Gallimard, Paris, 1968.
10. — FAORO (Raimundo), *Os Donos do Poder*. Porto Alegre, R.S. Editora Globo, s/data.
11. — HATZFELD (Helmut), *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Editora Gredos, S.A. 1966.
12. — HAZARD (Paul), *A crise da consciência européia*. Lisboa, Editora Cosmos, 1948.
13. — HAUSER (Arnold), *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid, Editora Guadarrama, 1968, vol. 2.
14. — HUGON (Paul), *História das Doutrinas Econômicas*. São Paulo, Editora Atlas, 1952.
15. — HUIZINGA (Johan), *O Declínio da Idade Média*. Editora Ulisséia, Rio de Janeiro, s/data.
16. — LEVY (Hannah), *A propósito de três teorias sobre o Barroco*, in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional*", SPHAN, nº 5, RJ, 1941/259/284.
18. — MACHADO (Lourival Gomes), *Barroco Mineiro*, São Paulo Editora Perspectiva, 1969.

19. — MORA (José Ferrater), *Diccionario de Filosofia*, Buenos Aires, Editora Sudamericana, 1965.
20. — MORAIS (Frederico), *Barroco, aristocracia e burguesia. Periodicidade do Barroco*, in *Suplemento Literário, O Estado de São Paulo*, nºs. 475/477. de 14.15.66 e 30.04.66, respectivamente.
21. — MOMFORD (Lewis), *A cultura das cidades*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1961.
22. — PERNOUD (Régine), *Origens da Burguesia*. Coleção Saber, Lisboa, 1949.
23. — REAL (Regina M.), *Dicionário de Belas-Artes*. Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1962, vol. 2.
24. — ROPS (Daniel), *A Reforma Religiosa*. Porto, Livraria Tavares Martins, 1969. vol. 4.
25. — SALOMON (Délcio Vieira), *Como fazer uma Monografia*. Belo Horizonte. Universidade Católica de Minas Gerais, 1971.
26. — SARAIVA (Antônio José), *História da Literatura Portuguesa*. Porto. Porto Editora.
27. — SOMBART (Werner), *Lujo y Capitalismo*. Madrid, Selecta de Revista do Occidente, 1965.
28. — TAPIÉ (Victor-Lucien), *La Baroque*. Paris, Coleção "Que sais-je?" 3.ème. éd.
29. — TAPIÉ (Victor-Lucien), *El Barroco*, Buenos Aires. Editora Universitária, 1963.
30. — WEISBACH (Werner), *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid. Espasa-Calpe, 1948, a.ed.