

4

Considerações Finais

4.1. Barroco: A arte da contra-conquista como arma da consciência crítica.

Sem pretendermos ser exaustivos na retomada de alguns diálogos envolvendo Affonso Ávila e outros estudiosos do barroco, ao final deste trabalho, devemos destacar, ainda que pontualmente, algumas vozes, cujos argumentos venham a corroborar com a linha analítica por nós esboçada. O estudo da obra poética e ensaística de Ávila, talvez pela própria natureza do principal objeto de análise com o qual lidou ao longo da sua trajetória intelectual, o barroco, aponta para diversos caminhos, sendo o por nós escolhido nesse trabalho, apenas uma porta de entrada para um necessário aprofundamento das investigações em torno da obra desse crítico arguto e poeta de vanguarda.

As pesquisas de Ávila sobre o barroco se desenvolveram em confluência à percepção de outros críticos no país, tais como Mário e Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Afrânio Coutinho e Otto Maria Carpeaux, que constatarem o desinteresse e o preconceito generalizado ao longo de todo o século XIX, pelas criações artísticas do estilo, ou a ele ligadas, características da “expressão de nossa idade inaugural, ou seja, da pré-nacionalidade colonial”.¹ Após esse período de hibernação, que omitiu a “nervura central da autêntica arte brasileira”,² salienta Ávila, uma tomada de consciência da importância do barroco veio a prevalecer no Brasil simultaneamente à “redescoberta e revisão das matrizes europeias da superior e revolucionária arte dos anos seiscentos/setecentos”.³ Segundo o autor, passada uma fase preliminar de pesquisa

¹ Affonso Ávila, “Apresentação” *Barroco: teoria e análise*, São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte, Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 9.

² Affonso Ávila, “Barroco: um elo no processo criativo” (1968), *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*, São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 36.

³ Affonso Ávila, “Apresentação”, *op. cit.*, 1997, p. 9.

e organização metodológica mais rigorosa e profissional, na qual a institucionalização do órgão de patrimônio histórico e artístico no país garantiu ações de conservação e restauração de nossa herança histórica, muito voltada, ainda, ao aspecto arquitetônico e plástico, o fenômeno barroco brasileiro passou a ser tomado como “um fato de cultura que fora e continuava sendo em suas ressonâncias bem mais amplo, bem mais globalizante, bem mais interdisciplinar e universalizante, conformador e fundante mesmo de uma estrutura de mentalidade”.⁴ Foi dentro desta perspectiva que Affonso Ávila construiu seus estudos sobre o barroco.⁵

Em *Resíduos Seiscentistas em Minas*, Ávila encarou em seu conjunto os aspectos da vida social e as ocorrências de teor cultural, “que denunciam as raízes seiscentistas da civilização implantada na capitania [mineira] no século do ouro”.⁶ Como o próprio autor destaca, a conjugação entre fatos estéticos e sociais lhe permitiu alargar a faixa interpretativa do fenômeno barroco, distanciando-o de uma ótica esquemática mais tradicional.⁷ Ancorando-se, sobretudo nas interpretações de Henrich Wölfflin, Helmut Hatzfeld e Afrânio Coutinho, Ávila discorda da rigidez periodológica, que conceituaria didaticamente o barroco na América portuguesa correspondendo cronologicamente ao seiscentos europeu. Na visão de Ávila, o caráter barroquista das manifestações artísticas do século XVIII em Minas reclamava a necessidade de adequação do conceito de barroco àquela realidade estético-histórica, cujo núcleo fenomenológico residia num modo de ser e de se expressar paradoxal (a fusão dialética do temporal e do espiritual, do claro-escuro, do tempo-eternidade), que por si só comportaria os mais diversos pontos de vista e mesmo interpretações menos ortodoxas.⁸ Nesse sentido, afirma:

⁴ Affonso Ávila, “Apresentação”, *op. cit.*, 1997, p. 10.

⁵ Paralela à atividade de escritor deve-se sublinhar que Affonso Ávila sempre atuou em outros campos da pesquisa e da cultura sobre o barroco. Fundou e lançou em 1969 o primeiro número da revista especializada Barroco, que teria números publicados até 2013. Dois anos depois da fundação da revista, elaborou o projeto de criação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA/MG) e em 1980 assumiu a Superintendência de Pesquisa e Tombamento na mesma instituição que ajudou a criar. E, ainda, entre 1972 e 1973, foi consultor-coordenador do plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana, da UNESCO/Fundação João Pinheiro, dando-lhes suporte histórico-documental.

⁶ Affonso Ávila, “Palavras preliminares”, *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, Volume 1. 1967, p. XI.

⁷ *Ibidem*, p. XII.

⁸ Affonso Ávila, “A transplantação de uma mentalidade e um estilo de vida”, *op. cit.*, 1967, p. 3-4.

Incorporando, pois, nessa perspectiva, o barroco ao quadro geral de nossas heranças, compreenderemos melhor não só o complexo da arte colonial do século XVIII, ainda condicionada pela dependência política e intelectual, como também muitos dos resíduos de feitiço ideológico, religioso ou ético que conformam a cultura brasileira e o nosso comportamento social ao longo de todo um lento processo de evolução.⁹

Como se pode perceber pela citação acima, o autor enxerga nas heranças barrocas aspectos fundamentais para o entendimento das condicionantes históricas formadoras da sociedade brasileira. Em benefício dessa atitude, Ávila recorre à tese de Otto Maria Carpeaux sobre as origens e características barrocas da civilização americana identificadas no “universalismo daquele sentimento de vida” presente nas obras literárias e artísticas daquele período histórico. Para tanto, Ávila cita Carpeaux, “*se, como estilo, o barroco é um fenômeno europeu, como ‘survival’ é muito mais um fenômeno americano*”. Essa sobrevivência se encontraria, segundo Carpeaux “entre os arranha-céus da economia capitalística e da sociedade moderna”, em formas residuárias, da ‘civilização internacional do catolicismo pós-tridentino, aristocrática e patriarcal, mística e supersticiosa.’” Para Ávila, a interpretação carpeauxiana saía fortalecida ao constatar que a colonização americana foi decisiva para o êxito da contrarreforma. Portugal e Espanha, ao se lançarem simultaneamente na aventura da colonização do Novo Mundo tinham em vista interesses econômicos conjugados ao projeto de manutenção da supremacia religiosa do catolicismo, abalado pelo “germe reformista” na Europa. Coube, então, à Companhia de Jesus a operação de cobertura ideológica da colonização. “O despertar latino-americano assistiu assim, com a aportagem da ideologia da contrarreforma, à introdução e fixação das formas multifárias do barroco”.¹⁰

É nesse sentido, que Ávila destaca que o fenômeno artístico do setecentos em Minas não se explica autonomamente, mas emerge de uma “sociedade que se inscreve originariamente e culturalmente sob o signo do barroco”.¹¹ Com essa abordagem, o autor busca sublinhar a penetração do mundo social no ato de criação artística (aspecto este, que como vimos nos capítulos anteriores, orienta a formulação do conceito de *consciência crítica* na produção de uma poética de

⁹ Affonso Ávila, “A transplantação de uma mentalidade e um estilo de vida”, *op. cit.*, 1967, p. 5.

¹⁰ *Ibidem*, p. 6.

¹¹ *Ibidem*, p. 8.

vanguarda). No setecentos mineiro, “vivendo” o signo barroco “nas inquietações místico-existenciais”, o artista prolonga a contrarreforma sem ocultar suas raízes formais e ideológicas. Seja nas criações plásticas ou poéticas, a vida espiritual e social da coletividade mineradora encontram-se conjugadas.

O ouro, bem de produção da economia mineira, converte-se simultaneamente em símbolo da ambição material e em ornamento da vida espiritual, arrancado exaustivamente dos veios da terra e prodigamente transfundido no revestimento dos altares ou recriado nas metáforas dos poetas. Numa sociedade que se esbate contraditória entre o primado humano dos sentidos e o apelo sobrenatural da fé, confirma-se a fórmula definidora do barroco sintetizada por Leo Spitzer: ‘*O fato espiritual aparece sempre encarnado, e a carne apela sempre para o espiritual*’. Porque na verdade se transplantou, para as Minas do século XVIII, um estilo mais de civilização que estritamente de arte, o qual, favorecido pelas condições geográficas da região, acabou cristalizando-se no seu insulamento e marcando fundamente a trajetória mental do povo das montanhas.¹²

Affonso Ávila chama atenção justamente para o fato do artista barroco se constituir, histórica e existencialmente, enquanto um ser em crise. Sua arte registra “as oscilações das ideias e as linhas cruzadas das formas de expressão em mudança”, capta e repercute uma “temporalidade agudamente dilemática”.¹³ Foi dentro desse quadro de condicionamentos, que “refletindo embora as generalidades universalizadoras do estilo e as fontes de sua inquietação motivadora, logrou uma autonomia de linguagem e uma fantasia de vincada liberdade de invenção”.¹⁴ Ao destacar isso, Ávila não está querendo dizer que o artista barroco estivesse antecipando-se ao tempo e agindo com *consciência crítica*, tal como ele viria a propor à poesia de vanguarda, mas identifica na *astúcia lúdica* da linguagem barroca um instrumento revigorante para a criação num novo cenário de crise.

Ainda sobre o mundo da contrarreforma, marcadamente afetado pelo aspecto *lúdico*, de ênfase *visual* e *persuasória*, com suas contradições inerentes ao *estilo de vida* e mentalidade transplantadas em terras americanas, Germain Bazin afirma que enquanto na Europa a arte barroca se dirigia aos homens com objetivo

¹² Affonso Ávila, “A transplantação de uma mentalidade e um estilo de vida”, *op. cit.*, 1967, p. 8-9.

¹³ Affonso Ávila, “O artista barroco e a rebelião pelo jogo” (1969), *op. cit.*, 2012, p. 71.

¹⁴ Affonso Ávila, “Atualidade e permanência do barroco” (1971), *op. cit.*, 2012, p. 12.

de convencê-los, fora dela, se dirigia com a intenção de convertê-los.¹⁵ Por isso, na arte do continente americano se nota uma tensão particular, que se encontraria, por exemplo, na obra do mestre Aleijadinho, que na arquitetura ornamentística “saberá resolver em uma sinfonia mozartiana as aparentes dissonâncias das curvas e contra-curvas”. Prossegue Bazin, “Aleijadinho é um artista imenso, em cuja alma defrontavam-se o mestre e o escravo, todo o orgulho do vencedor e os sofrimentos do vencido.” Uma arte de duas faces, sublinha o autor, “enquanto o arquiteto embebedava-se de harmonia, o escultor exorcizava a angústia de um agonizante”.¹⁶

Já Riccardo Averini, afirma que o barroco seria “a primeira manifestação da arte, no mundo moderno, a ter uma nota de universalidade extra europeia”.¹⁷ Para o autor, no decorrer do processo de expansão colonial, a arte religiosa barroca produzida nos diversos contextos onde se desenvolveu foi capaz de conciliar o mundo da tradição cristã-católica-europeia com as formas de percepção e sensibilidade das vastíssimas regiões que entrava em contato. Averini afirma:

conciliação cientemente preparada em Roma, a cidade da qual partiu o impulso renovador, a única no mundo que possuía as forças necessárias para o orientar e dominar; preparada numa linha de coerência, com acento na tradição, mas com a perspectiva ancestral etimológica duma universalidade, que não tinha rejeitado, também noutras fases de esplendor, contributos e empréstimos admiráveis. Uma vez aceite a nova realidade, a expressão artística devia adaptar-se a uma variedade quase infinita de articulações, que pudesse garantir – como na realidade aconteceu – uma produção original aderente às exigências das novas estruturas sociais, quer onde existiam tradições e substratos de grandes civilizações anteriores, que onde se estavam originando formações totalmente imprevisíveis por transplantações e misturas heterogêneas.¹⁸

Para Averini, passada a fase de implantação do barroco no mundo latino-americano, em razão da sua capacidade adaptativa, criava-se nesse ambiente colonial as condições de possibilidade de uma arte “autóctone e originária”. Assim, na visão do autor, foi a partir dessa “primeira forma de arte conatural e legítima”, o barroco, que se exprimiram “a progressiva ascensão daquelas

¹⁵ Germain Bazin, “O barroco – um estado de consciência”, in: Affonso Ávila, *Barroco: teoria e análise*, São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 22-21.

¹⁷ Riccardo Averini, “Tropicalidade do barroco”, in: *op. cit.*, 1997, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*, p. 25.

populações e a aspiração, que já não pode deter a uma estruturação social orgânica e civil, diferenciada da metropolitana: delas nascerá a consciência de nacionalidades autônomas e distintas.”¹⁹

Por sua vez, José Lezama Lima encontra um fundo ético, sociológico e político no processo assimilativo da estética barroca no universo colonial latino-americano, no qual o artista subverte os propósitos contrarreformistas da catequese do indígena, por exemplo, para veicular ideologias diferentes daquelas pretendidas pelo colonizador. Diz o ensaísta e poeta cubano, “adaptando-se ao que é americano, podemos dizer que entre nós o barroco foi uma arte da contraconquista”.²⁰ A rebeldia do artista barroco americano encontra-se justamente em fazer serem admitidos os elementos de cultura representativos das contradições inerentes às relações coloniais.

A platibanda mexicana, a madeira boliviana, a pedra cusquenha, os cedros, as lâminas metálicas, alçavam a riqueza da natureza por sobre a riqueza monetária. De tal maneira que, ainda dentro da pobreza hispânica, é a riqueza do material americano, da sua própria natureza, o que forma parte da grande construção para reclamar um estilo, um esplêndido estilo surgindo paradoxalmente de uma heroica pobreza.²¹

As observações dos autores aqui elencados, Germain Bazin, Riccardo Averini e Lezama Lima, em sentido amplo, convergem para a mesma preocupação, “compreender a moldagem de um ser cultural próprio e ibero-americano”. Tomados em conjunto, esses autores estão apontando para “o papel do barroco enquanto fator de aproximação, integração e casamento sígnico entre as aportações matriciais do chamado colonizador e uma predisposição sensível do universo novo e tropical” desse ser barroco.²² Como visto no capítulo anterior sobre a poética do sincrônico e o *pacto lúdico*, Ávila explora em seus versos tanto os elementos formais de criação artística quanto as heranças emblemáticas dos aspectos sociais e ideológicos da idade do ouro mineira. O diálogo que o poeta estabelece com a tradição barroca está armado de uma visada crítica totalizadora dos indicadores culturais da época estudada, assim como da sua pré-disposição inventiva. Atuando sobre a linha defendida por Michel Butor de que *toda*

¹⁹ Riccardo Averini, “Tropicalidade do barroco”, in: *op. cit.*, 1997, p. 26.

²⁰ José Lezama Lima, “A curiosidade do barroco”, *A expressão americana*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 80.

²¹ *Ibidem*, p. 101.

²² Affonso Ávila, “30 anos de estudo do barroco” (1994), *op. cit.*, 2012, p. 19.

invenção é uma crítica, Ávila, por ser um inventor, “pede socorro a determinados inventores do passado, mostrando ao mesmo tempo até que ponto nós os conhecemos mal, indignando-se de que tenhamos sido tão incapazes de ouvir suas lições”.²³ Com a reabilitação do barroco enquanto arma da *consciência crítica*, esse poeta de vanguarda foi capaz de inventar, logo exercitar uma crítica “não apenas sobre a linguagem, mas principalmente sobre a realidade de que ela emerge, que ela exprime, que ela denuncia, realidade que cabe ao artista auxiliar a modificar com a ação sempre renovadora da arte verdadeiramente inventiva”.²⁴

Acrescentaríamos, também, que com a consciência de que toda *invenção* seria uma *crítica*, a poesia de vanguarda participante se dispôs a abrir caminhos para a superação das ideias alienadoras do ser. A vanguarda visava construir os alicerces de um princípio básico, e genuíno, contrário a qualquer tipo de pressuposto cultural, político ou social que julgasse o Brasil incapaz de inovar culturalmente e assim transformar sua realidade.

²³ Michel Butor, “Crítica e invenção”, *Repertório*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 196.

²⁴ Affonso Ávila, “Barroco: um elo no processo criativo” (1994), *op. cit.*, 2012, p. 37.