

Sistemas de Representação na Arte Barroca

Antônio Jackson de Souza Brandão¹

Resumo:

Falar em Barroco é o mesmo que falar em imagem, mas não se pode esquecer de que o período dominado por ela tinha, em sua retaguarda, o gênero emblemático em que se imiscuía imagem e palavra de uma forma peculiar.

Palavras-chave: Barroco, gênero emblemático, imagem, palavra

Abstract:

To speak in Baroque is the same that to speak in image, but we cannot forget that the period dominated by images had, in its rear, the emblematic genre that matched images to words of a particular way.

Key words: Baroque, emblematic genre, image, word

Pressupostos para a análise da representação poética no século XVII

A poética do século XVII não deve ser entendida como uma poética de experiências pessoais no sentido contemporâneo, já que se baseia em formas, temas e conceitos preestabelecidos, mormente na filosofia e na retórica antigas. A literatura é, nesse momento, uma representação retoricamente codificada, em que o eu lírico *individual* cede espaço a um *coletivo*, seguindo os preceitos sociais vigentes.

Não há, desta forma, o conceito de plágio, desconhece-se tanto a originalidade – no sentido romântico –, quanto a empiria, visto que todos os preceitos já estavam predeterminados na fonte retórica dos *auctores* que deveriam ser imitados, afinal não só eram uma fonte do saber, como também um tesouro da ciência e da filosofia da vida. (CURTIUS, 1996, p. 95) Assim, a idéia de uma força da imaginação criadora do artista – idéia desconhecida pelos gregos, como demonstra a inexistência de uma palavra para exprimi-la (*ibidem*, p. 485) –, bem como uma genialidade individual, pouco significavam, pois o que importava era a habilidade técnica – verossímil e retórica – no emprego das tópicas apropriadas, efetuada pelos poetas. Estes buscavam a emulação (*aemulatio*), que consistia na superação operada, tecnicamente, via imitação (*mímesis*), e seria, exatamente, esse superar que daria prazer àquele público, que também dominava o sistema de prescrições do qual o autor se servia.

As relações sociais no período – assim como naquele fazer artístico – eram, segundo nosso hodierno padrão, igualmente rígidas, não havia o conceito contemporâneo de democracia, já que a sociedade estava embasada nos privilégios e na demonstração de superioridade de um estamento sobre o outro, tanto nas relações de poder, quanto nas de conhecimento. Comprova-se isto ao verificarmos que o tipo humano que melhor representava a racionalidade do momento era o *discreto*, ideal de excelência humana, cujos padrões eram o engenho, a prudência, a agudeza, a dissimulação honesta, o conhecimento de retórica, da poesia, de história e filosofia antigas. Tais qualidades eram imprescindíveis para se empregar as técnicas do



decoro, normas de conveniência social em que se discernia o que era melhor para cada momento, para cada situação, seja em termos éticos, retóricos ou políticos. Aqueles que, por sua vez, tivessem esse conhecimento seriam considerados *vulgos* e pertenciam às classes menos privilegiadas, incluindo aí a própria burguesia.

O decoro estabeleceria aquilo que deveria ser *natural* – mesmo que, para o homem do século XXI, pareça-nos *artificial* –, e habitual, impondo limites, inclusive, para a criação artística. Assim, seria decoro, por exemplo, que cada gênero tivesse seu próprio léxico, mas quando as preceptivas dadas a determinado gênero não fossem empregadas seguindo tais normas, seria indecoroso. Quando, por exemplo, da utilização de palavras obscenas, no gênero trágico; o que não se aplicaria, evidentemente, à comédia ou à farsa.

Vemos uma sociedade mecanicista, calcada numa disciplina e organização maiores que a de outros períodos, apesar de seu aparente aspecto de desordem. (MARAVALL, 1997, p. 126) Para todos os momentos da vida, haverá sempre uma resposta com cada um sabendo exatamente qual é o seu papel no *palco do mundo*. Este faria parte integrante da tópica do *grande teatro do mundo* que se converteria em um instrumento imobilista da maior eficácia (*ibidem*, p. 255), por isso todo comportamento barroco tende a ser uma moral da acomodação (*ibidem*, p. 259), já que os poderes sociais serviam-se dela para montar mecanismos de contenção e coerção sociais. (*ibidem*, p. 273)

A verossimilhança, a partir dessa preceptiva, consistiria em representar aquilo que se acreditava verdadeiro, segundo as determinações sociais do período, reproduzindo, na estrutura das obras, as motivações, explicações e prescrições próprias do gênero na qual estava inserida, valendo-se do estilo e do léxico apropriados: ultrapassava-se aqui a verdade factual e adentrava a contratual e a social.

Para que isso fosse possível, era mister a utilização do engenho, força do intelecto que compreendia dois talentos: perspicácia dialética e versatilidade retórica. Aquela penetra nas mais distantes e diminutas circunstâncias de cada assunto; esta

confronta, rapidamente, todas essas circunstâncias entre si, ou com o assunto. O resultado desse trabalho do intelectuo seria a *agudeza*, modelo cultural de uma memória social de uso dos signos partilhada coletivamente, que definiria a hierarquização de uma retórica comportamental, bem como o esquema ordenador das práticas da representação do século XVII, fosse nos livros de emblemas, de empresas, nas preceptivas retórico-poéticas, na poesia e na pintura, ou na codificação dos gêneros e estilos a que cada um pertencia, adequando-os à grande variedade de tópicos, situações e comportamentos.

Nota-se que a *Retórica* aristotélica – a *arte de falar*, de construir o discurso artisticamente – teve um papel importante na vida do homem seiscentista, exatamente por ser uma arte de persuasão, exigir técnica, método e conhecimento do público a quem o discurso destinava-se. Para Aristóteles – que quis provar com sua obra que as rejeições de Platão à retórica eram infundadas, já que este a havia repudiado, como o fizera com a poética (CURTIUS, p. 103)

a educação retórica, combinada com o ensino da lógica e da dialética, devia capacitar o discípulo a influenciar os ouvintes. E, dado o caso, também ‘tornar mais forte a causa mais fraca’. (*ibidem*, p. 102)

Para que isso fosse possível, trata em sua *Retórica*, dos apotegmas dos *auctores*, em cujos versos condensavam-se experiências psicológicas e regras de vida (*ibidem*, p. 95), e que seriam, largamente, utilizadas pelos teóricos e poetas barrocos.

Além de Aristóteles, Quintiliano teve grande influência no século XVII e sua obra *Institutio oratoria* (95 A.D.), com doze volumes, considerada uma das melhores obras que nos legou a Antigüidade, é um tratado sobre a educação do homem. Para Quintiliano, o homem ideal só pode ser orador, pois só a ele concedeu o Deus supremo e formador dos mundos o privilégio da fala. Dessa forma, a oratória está muito acima da astronomia, da matemática e de outras ciências (*ibidem*, p. 104), logo se deve dar importância aos *auctores* e a seus apotegmas, chamados por ele de sentenças, cujos versos deveriam ser mnemônicos, a fim de serem guardados de cor, colecionados e



dispostos em ordem alfabética para facilmente serem consultados e empregados. (*ibidem*, p. 95)

Dessa forma, a retórica teria grande abrangência no século XVII, e o artista do período faria da mesma, largo emprego, já que toda representação, seria codificada retoricamente. Isto implicava seu profundo conhecimento, pois a arte do período seria puramente mimética e sistêmica. Conheciam-se não só todas as cinco partes da retórica², como as situações em que deveriam ser empregados seus argumentos. Esses eram chamados de *topoi* – tópicos – em grego, e *loci communes* – lugar-comum – em latim. Empregavam-se, originalmente, na elaboração de discursos; entretanto

a poesia também impregnou-se de espírito retórico. A retórica perdeu, destarte, seu sentido primordial, sua razão de ser. Por outro lado, penetrou em todos os gêneros literários. (...) Assumem os *topoi* uma nova função: transformam-se em clichês de emprego universal na literatura e espalham-se por todos os terrenos da vida literária. (CURTIUS, p. 109)

Outro elemento fundamental, para se compreender a representação no século XVII, é o elemento sacro. A divindade estaria presente em tudo e em todas as relações do homem com o mundo que o cerca, isto ficava evidente na leitura que os artistas da época faziam da natureza: nela, tudo possuía um significado, até mesmo no ato de proclamar sermões, Deus se fazia presente nas palavras proferidas; som e conceito estavam intrinsecamente unidos, daí a crença no esconjuro e na maldição. Havia uma interpretação teológica do mundo e este era a própria representação do divino: tudo na natureza tinha um significado e o significado das coisas não só era a Palavra de Deus (JÖNS, 1966, p. 31) como as coisas eram sua portadora. (*ibidem*, p. 32)

Diferente da literatura profana com seu senso literal – *sensus litteralis* –, a Sagrada Escritura possui tanto um espiritual quanto um místico – *sensus spiritualis* e *mysticus* –, ou seja, enquanto esta com seu sentido alegórico ensina o significado da história da salvação à alma cristã, aquela nos dá o fato. (*ibidem*, p. 30) A alegoria transmitida pelo sagrado deveria ser, forçosamente, complexa e obscura, porque se

consolida por meio de complexos verbais que buscavam ser imutáveis; desta forma, para o homem do século XVII, a escrita alfabética não teria tanta condição de expressar o divino, por isso se buscou outras formas de escrita que pudessem transmitir o divino, como foi o caso dos hieróglifos. (BENJAMIM, 1984, p. 197) Assim,

o desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita – o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente – impele essa escrita a complexos sinais, a hieróglifos. É o que se passa com o Barroco. Externamente e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas – a palavra escrita tende à expressão visual. (ibidem, pp. 197-198)

A alegoria será então *o esforço científico para o conhecimento da Palavra de Deus e portanto a base da Teologia* (JÖNS, p. 31), que permeará todas as relações do período, pois ela mesma, *embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como criada, da mesma forma que a escrita sagrada*. (BENJAMIM, p. 197)

A imagem e a criação pictórica e poética: os gêneros emblemático, de empresa e de divisa.

A origem do alfabeto e da palavra como veículos de imagens desapareceu no tempo, mas a humanidade sempre inquiriu esse elo perdido sem êxito:

A busca, contudo, não cessou jamais e, se grandes foram os malogros, maior ainda foi a necessidade de imaginar, porque entre o gesto inaugural e a forma de representação para ele inventada existe uma distância insuperável. (CAÑIZAL, 1986, p. 19)

Criaram-se, destarte, várias teorias que buscavam compreender a relação existente entre imagem e palavra, mas esse problema é análogo ao da descoberta do fogo, da roda, da alavanca e outras máquinas simples: algum dia se teria dado, mas para sempre o *quando* e o *como* ficaram velados para nós. (FIGUEIREDO, 1973, p. 48)



Veremos também essa preocupação com a *palavra* na Escritura Sagrada: *Deus* disse: “*Que exista a luz! E a luz começou a existir.* (Gn 1,3). Assim, o criador faz uso da palavra para criar o mundo. São João, ao escrever o único evangelho não sinótico³, utiliza a palavra *λόγος* (*lógos*) – traduzida por São Jerônimo por *Verbum* na Vulgata – para designar Deus Encarnado:

No começo a Palavra já existia: a Palavra estava voltada para Deus, e a palavra era Deus. Tudo foi feito por meio dela, e de tudo o que existe, nada foi feito sem ela. (Jo 1, 1-3)

Desde o início do Cristianismo, os Padres da Igreja – Orígenes, Santo Agostinho – já se inclinavam para a separação conceitual entre a palavra sagrada e a profana, demonstrando que aquela é superior a esta não por ela mesma, mas pelo significado que traz: como provém de Deus, é o próprio Deus que se revela por seu meio. Na Idade Média, expressava-se essa situação por meio da diferença entre *vox* (som da palavra) e *res* (sentido da palavra): a palavra significava *ex humana*, a coisa *ex divina institutione*. (JÖNS, p. 30)

Apesar de, com a Reforma, as alegorias do catolicismo medieval terem perdido parte de sua expressão no mundo protestante, continuaram sendo publicados novos dicionários alegóricos até meados do século XVIII. Mas, muitas dessas imagens alegóricas baseavam-se na estrutura dos hieróglifos egípcios, e isso foi devido, principalmente, aos humanistas do século XVI em seu impulso para tentar decifrar essa linguagem obscura. Aqueles teóricos acreditavam que ela abria-lhes as portas para decifrar-se o divino. Surgiram, dessa forma, as iconologias, que não só elaboravam frases nessa escrita, mas também que constituíam verdadeiros dicionários alegóricos. (BENJAMIM, p. 190-191)

Assim, os hieróglifos egípcios fascinavam agora os humanistas, como já haviam fascinado os gregos que, ao se depararem com tais ideogramas, os consideravam herméticos, inseridos num campo da especulação cosmogônica e da

filosofia natural ou mesmo com significados psíquico-alegóricos, não conseguiam vê-los como uma simples forma de linguagem que também poderia ser utilizada para e pelos sacerdotes. (JÖNS, p. 5) Sua representação imagética era, portanto, ao mesmo tempo, palavra e conceito. No entanto, este não estava aberto a todos; era obscuro, necessitando-se de interpretação, pois como afirmava Plotino: os egípcios não se utilizavam de argumentos discursivos, pois haviam descoberto uma forma de sintetizar as idéias por meio de imagens. (HORAPOLO, 1991, p. 21)

O Egito transformou-se num modismo a ponto de, para muitos teóricos do Humanismo, tanto a tradição grega, quanto a hebraico-cristã, remeter-nos-iam à terra dos faraós, já que, acreditavam, Platão, Pitágoras e Moisés teriam aprendido com ela; mesmo Jesus, segundo Pico della Mirandola, ocultara seu conhecimento em torno da verdade, à semelhança dos egípcios e de outros povos. Tal consideração estendeu-se a toda cultura e pensamento ocidentais (JÖNS, pp. 9-10), por isso a obra de Horapolo, *Hieroglyphica*, desfrutou de grande prestígio no período – tornando-se, portanto, obrigatória a todos que quisessem utilizar-se dos hieróglifos –, pois se acreditava, no Renascimento, ser o único testemunho verdadeiro herdado da Antigüidade, que visava à análise e ao comentário de sua simbologia, mesmo que esses não fossem no campo da filologia, mas no do fantástico, como demonstram os comentários de seu possível autor ao manipular o conteúdo semântico dos hieróglifos, que seria, *a posteriori*, desmistificado por Champollion.

Tais condições, ainda no século XVI, criaram um terreno propício para que a relação imagem-palavra se desenvolvesse de forma mais efetiva e epistemológica, como reflexo das aspirações do momento, já que se buscava uma linguagem universal, cuja base seria imagética e que transmitiria regras de conduta às pessoas, nos moldes dos hieróglifos egípcios. Surge, assim, o gênero emblemático⁴, que perpassa o Humanismo e adentra o século XVII⁵, chegando mesmo ao XVIII.

Seu marco inicial foi a publicação, em 1531, do livro *Emblematum liber*, do humanista italiano Andrea Alciati, que consistia em 99 epigramas com uma ilustração em cada um deles. A obra teve grande repercussão, como demonstraram



suas várias reedições (mais de 150) e as constantes imitações por outros autores. Apesar da aparente novidade, já eram muito populares, na França, no final da Idade Média, quando motes (divisas) eram, freqüentemente, explicados por alegorias. Essa moda, que se propagou na Itália, foi decisiva para o desenvolvimento do gênero emblemático – com suas diferentes modalidades: empresa, emblema e divisa, e cada uma delas destinada a diferentes leitores, apesar de possuírem a mesma constituição logo-imagética.

Os emblemas possuíam uma estrutura tripartite constituída por uma imagem – seu *corpo* – que deveria ser fixada na memória dos leitores, pois ela passava preceitos morais que o autor desejava transmitir; um mote, normalmente uma sentença aguda escrita em latim, a partir do qual o leitor era direcionado a determinada leitura da imagem; e um epigrama, ou texto explicativo, que buscava relacionar o corpo com o mote do emblema, clarificando a relação existente; era, portanto, sua *alma*.

Desde seu início, o gênero emblemático converteu-se numa ferramenta didática e de propaganda, impregnando toda manifestação cultural durante três séculos⁶, já que se soube muito bem empregar o poder persuasivo da imagem para a transmissão de valores éticos e morais.

O valor da eficácia dos recursos visuais é inconteste, principalmente naquela época. Além disso, a disputa sobre a superioridade do olho ou do ouvido para comunicação do saber a outros, provinha de um período anterior ao da Idade Média. Enquanto no mundo medieval, optou-se pela segunda via – a do ouvido –, o homem moderno torna-se adepto da primeira, ou seja, da via do olho. (MARAVAL, p. 391) Horácio, em sua *Ars poética*, já afirmava que aquilo que toma o caminho dos ouvidos incita menos a nossa atenção do que quando nos é apresentado à fidelidade dos olhos e o espectador mesmo vê. (LESSING, 1998, p.13) Tal idéia será retomada por Leonardo da Vinci, para quem a visão era o sentido mais nobre, o mais próximo da realidade, afinal a imaginação não vê tão excelentemente quanto o olho, pois as coisas imaginadas permanecem pouco tempo na nossa *memória*. (*ibidem*, p. 13)

Dentro do espírito contra-reformista, foram os jesuítas que souberam muito bem empregar e ensinar a utilização das imagens e das palavras nos emblemas, como foi demonstrado na obra *Ratio Studiorum*, pois deles fizeram largo emprego, daí sua teorização. Não se pode esquecer de que a arte da época encontrava-se animada por um espírito de propaganda e a imagem é um recurso eficaz para esse fim (MARAVALL, p. 389), já que está diretamente ligada à visão, por isso é possível sustentar que, no período,

não se tenta conceituar a imagem, mas dar o conceito feito imagem, isto é, proporcionar-lhe a força, não mais demonstrativa, mas de apelo prático que é próprio da imagem. Na realidade, isso vale não apenas para a arte, mas para todas as manifestações da cultura dirigida a um público com pretensões de captação; portanto para a política, a moral, a religião, etc.” (ibidem, pp. 389-390)

Diante do poder que a imagem pode proporcionar àqueles que dela fazem emprego, a pintura ganha um lugar de destaque no período, já que ela é mais eficaz que a poesia, na medida em que é de sua natureza

causar maiores efeitos e ter muito mais força e veemência, tanto para mover o espírito e a alma para a alegria e o regozijo quanto para a tristeza e as lágrimas. (ibidem, p. 395)

Não é à toa que no Barroco teremos o pleno sentido e a máxima difusão do preceito horaciano *ut pictura poesis*, que procurava estabelecer parâmetros nessa relação de tradução/comparação entre as artes.



Referências Bibliográficas:

- BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *A luta pela expressão: prolegômenos para uma filosofia da literatura*. 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1973
- HORAPOLO. *Hiroglyphica*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- JÖNS, Dietrich Walter. *“Das sinn-en-Bild”*: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo, 1997.

Notas:

¹ Antônio Jackson de Souza Brandão é mestre e doutor em Literatura alemã pela Universidade de São Paulo, germanista, sua área de pesquisa é a recepção imagética de textos extemporâneos, email: jackbran@jackbran.pro.br.

² Como arte (*ars*), a retórica compreende cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*; e formam o objeto da retórica (*materia artis*) três gêneros de eloquência: o discurso forense (*genus iudiciale*), o discurso deliberativo (*genus deliberativum*) e o discurso laudatório ou solene (*genus demonstrativum*). Havia, entretanto, outros gêneros: o epitalâmio, a oração fúnebre, o discurso de aniversário, o de consolação, o de saudação, o de felicitação, entre outros.

³ Os evangelhos conhecidos por sinóticos são os de Mateus, Marcos e Lucas que procuravam mostrar os milagres e os ensinamentos de Jesus de uma forma muito parecida, demonstrando, muitas vezes, ser ele o Messias esperado pelo povo judeu, apesar das pequenas nuances; entretanto o de João apresenta-nos poucos milagres, pois está mais interessado em demonstrar a divindade de Jesus, daí chamá-lo de *Verbum*, a palavra de Deus, que participou da criação do mundo e do homem.

⁴ Na Espanha, por exemplo, os emblemas eram chamados também de *jeroglífico*, hieróglifo.

⁵ Alguns teóricos do Seiscentismo tentam elucidar seu significado como o jesuíta alemão Athanasius Kircher, para quem a escritura egípcia era muito mais excelente, sublime e próxima das abstrações, pois requeria grande engenho para poder-se desvendar os mistérios nela representados.

⁶ O gênero emblemático demonstrará sua força não só na literatura didática e moralizante, mas também nas festas públicas, quando cartazes e gravuras eram utilizados para celebrar a visita de reis nas cidades, bem como em túmulos, arcos de triunfos, altares ou fontes artificiais; infelizmente, grande parte desse material perdia-se no momento em que acabava a solenidade.