

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana -
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2011**

**Atribuciones erróneas, lecturas anacrónicas:
controversias barrocas en Brasil**

Dr. Mario Cámara (UBA-UDESA)

Llegado desde Europa a mediados del siglo XVII, el barroco ha conocido esplendores y olvidos en Brasil. Su nombre oficial fue “estilo nacional portugués” y un siglo más tarde *joanino*. De aquel período persisten numerosas construcciones, principalmente iglesias, abigarradas entre las ciudades coloniales de Minas Gerais, el nordeste del país y, en menor medida, en Río Janeiro. También, de aquel período, han llegado hasta nosotros al menos dos producciones literarias de envergadura, los sermones del Padre Antonio Vieira¹ y las poesías de Gregório de Mattos². Sin embargo, tal vez por el progresivo desarrollo de una conciencia nacional, tal vez por el descrédito que el barroco sufrió en Europa, todo ese pasado permaneció en estado de latencia durante casi dos siglos. Sólo a partir de las primeras décadas del siglo XX, críticos y escritores comenzaron a desempolvar el barroco brasileño, visitaron sus ciudades, estudiaron su arquitectura, reeditaron y relejeron sus textos. Su recuperación, sin embargo, no careció de controversias y polémicas y aun algunos de quienes lo rescataban, lo hacían de un modo que hoy nos parece cuanto menos problemático.

Si bien todo comienzo es arbitrario, podríamos apuntar que la saga del barroco tiene como punto de partida el Modernismo paulista de los años veinte y, principalmente, la figura del escritor Mário de Andrade³, uno de los líderes de aquel movimiento de vanguardia, continua con las reflexiones de Roger Bastide, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Gilberto Freyre, Germain Bazin, los técnicos del IPHAN (Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional), hasta llegar a la polémica que protagonizan el poeta concreto Haroldo de Campos y el crítico João Adolfo Hansen a fines de los años ochenta, que de alguna manera significa,

¹ Padre António Vieira (1608-1697) religioso, escritor y orador portugués perteneciente a la Compañía de Jesús. Se destacó como misionario en Brasil.

² Gregório de Matos Guerra (1636-1695), llamado también *Boca do Inferno*. Es considerado el mayor poeta barroco de Brasil.

³ Mário Andrade (1893-1945), poeta, novelista, musicólogo y crítico de arte. Fue uno de los líderes del movimiento da vanguardia originado en San Pablo durante los años veinte. Publicó en 1922 *Pauliceia Desvairada* (poesía) y en 1928 *Macunaíma* (novela), entre muchos otros textos relevantes para la literatura y la cultura brasileña.

pese a las resistencias, una normalización del barroco que coincide con el momento de mayor difusión y producción neobarroca. De ese recorrido, lo sucedido en los años veinte y en los años ochenta aparecen como los más problemáticos e interesantes y serán esos los dos momentos presentados y analizados a continuación.

Deslecturas: el caso Mário de Andrade

Entre los numerosos y, frecuentemente anónimos, constructores y escultores de los que se alimentó el barroco brasileño, han pervivido hasta el presente dos nombres: Mestre Valentín (1745-1813), cuya actuación se ciñó a Río de Janeiro⁴, y Antônio Francisco Lisboa, más conocido como Aleijadinho (1730-1814), probablemente el nombre más perdurable del barroco brasileño.⁵ Nimbado por la leyenda -se dice de él que tuvo lepra y que esculpía con sus herramientas atadas a los brazos sin manos-, toda su obra fue realizada en el estado de Minas Gerais, especialmente en la ciudad de Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, y Congonhas.⁶ El aprecio de su obra comienza con Mário de Andrade, que escribe una serie de textos en 1920 y en 1928.

En efecto, en 1920, en la *Revista do Brasil*, Mário de Andrade publica una serie de artículos –cuatro en total- sobre “Arte religioso en Brasil” y allí presenta sus primeras impresiones sobre la arquitectura colonial de las iglesias brasileñas.⁷ Lo que sorprende es que, pese a su rescate de aquella arquitectura, su postura no resulta elogiosa y sí un poco ambigua. En términos generales acusa al barroco de ser pura ornamentación que esconde la fealdad de la fachada. Ocho años más tarde, retoma el barroco ya mediante la figura del Aleijadinho y nuevamente es posible percibir cierta incomodidad. El artículo comienza intentando detectar cierta diferencia entre la arquitectura del Aleijadinho y el barroco portugués:

“Este tipo de iglesia, fijado de manera inmortal en las dos São Francisco de Ouro Preto y São João Do Rei, no corresponde solamente al gusto de la época, reflejando las bases portuguesas de la Colonia, sino que también ya se distingue de las soluciones barrocas luso-

⁴ Mestre Valentín proyectó y construyó en Río de Janeiro, las siguientes obras: el Chafariz das Saracuras, el Chafariz do Carmo, el Recolhimento de Nossa Senhora do Parto y el Passeio Público.

⁵ Algunos viajeros, como August de Saint Hilaire o Richard Burton repararon en la obra de Aleijadinho, pero siempre en términos despectivos. da su obra.

⁶ Los principales monumentos que contienen sus obras son la Iglesia de San Francisco de Assis en Ouro Preto y el Santuario de Bueno Jesús de Matosinhos. Aleijadinho es considerado el mayor exponente del arte colonial brasileño y latinoamericano.

⁷ Mário de Andrade ya había visitado en 1916 las ciudades coloniales de Minas Gerais.

coloniales, por este o aquel acento, por un encanto más sensual y gracioso, por una ‘delicadeza’ tan suave, eminentemente brasileñas” (1979: 228)

Una operación que algunos años más tarde repetiría, aunque como veremos más adelante de un modo diferente, José Lezama Lima. Sin embargo, a poco de avanzar en su descripción, Mário de Andrade establece la primera salvedad,

Son barrocas, no cabe duda, pero su lógica y el equilibrio en que descansa su resolución es tan perfecto, que el embrujo jesuita desaparece, el decorado se aplica con tanta naturalidad, que si el estilo hay que reconocerlo barroco, del sentimiento cabe decir que es renacentista. El Aleijadinho supo ser arquitecto de ingeniería. Escapó genialmente del lujo, de la superafectación, conservando una claridad, mejor dicho, una transparencia puramente renacentista” (1979: 228)

Se reconoce el barroco en el estilo, pero se lo relativiza apelando a una suerte de esencia que se manifiesta en el sentimiento que se obtiene frente a esa imagen. No son rescatados ni el lujo ni la afectación⁸, dos elementos centrales que definen la estética del barroco. Contrariamente a ello, y desafiando la contraposición que Wolfflin había planteado entre un arte clásico –renacentista- y un arte barroco⁹, afirma:

“Y viviendo en el Barroco y expresándolo, él va más allá de las lecciones barrocas que presenciaba; su tipo de iglesia expresa un sentimiento renacentista. Y en la toréutica (trabajo de relieve) él pone de manifiesto una ciencia de la composición equilibrada, muy serena, que se escabulle del barroco también. En la escultura, él es toda una historia del arte. Bizantino a veces, frecuentemente expresionista a la alemana, recordando a Cranach, a Baldung o Klauss Sluter; y más ocasionalmente realista, de un realismo más español que portugués. (1979: 234)

En la pluma de Mário de Andrade, Aleijadinho aparece revestido de un aura renacentista y aún expresionista, para culminar sosteniendo que,

⁸ Wolfflin hablará de un gusto por la teatralidad, lo escenográfico y lo fastuoso como una de las cinco características del barroco.

⁹ Mário de Andrade conocía y tenía en su biblioteca un ejemplar de *Renaissance und Barock* (1888) de Wolfflin

“¡El Aleijadinho recuerda todo! Evoca a los primitivos itálicos, bosqueja el Renacimiento, ahonda lo gótico, casi francés a veces, muy germánico casi siempre, español en el realismo místico” (1979: 235)

Sin embargo, pese a estas truculencias argumentativas, las ciudades coloniales mineras –y la obra de Aleijadinho en particular– fueron una referencia ineludible para el grupo Modernista. Interesados en la invención de una cultura nacional, conocer aquellos pueblos se transformó en una inspiración reveladora. Como prueba de ello, cabe destacar aquí un acontecimiento importante, en 1923 Mário de Andrade junto a Olivia Guedes Pentead, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars¹⁰, Rene Thioillier y Godofredo da Silva Telles protagonizaron lo que hoy se conoce como “la caravana modernista”. La caravana visitó el carnaval carioca y las ciudades coloniales de Minas Gerais durante la Semana Santa. Meses después de aquel viaje, Oswald de Andrade publicaría su manifiesto *Pau Brasil* y un año después su primer libro de poesías auténticamente vanguardista, también llamado *Pau Brasil* (1925), mientras que Mário de Andrade publicaría su *Clã do Jabuti* (1927). De alguna manera, ese desplazamiento hacia el pasado barroco brasileño había tenido un poderoso efecto sobre los modernistas. Abandonando la heterogeneidad y el mero cosmopolitismo que habían demostrado dos años antes, en la Semana de Arte Moderna, descubrirían en el carnaval de Río de Janeiro, en las ceremonias religiosas de Minas Gerais y en su arquitectura que poseían un pasado *primitivo*. Debemos apuntar entonces que para los modernistas brasileños esas ciudades fueron configuradoras de su propia especificidad en cuanto vanguardia, pues obtuvieron allí su *nota* nacionalista.

¿Cómo explicar entonces que el barroco haya sido al mismo tiempo “leído” y “desleído”? ¿recuperado pero bajo otras denominaciones? Probablemente debamos buscar una respuesta en el propio afán nacionalista que comenzaba a guiar a los modernistas. El barroco brasileño representaba el pasado colonial y portugués, y de hecho el barroco, bajo su ropaje manuelino, había representado uno de los momentos de esplendor en la arquitectura portuguesa. A diferencia de Lezama Lima, que vio un barroco auténticamente americano, Mário de Andrade no consiguió inventar esa categoría. Observo, sí, rasgos diferenciados en la arquitectura barroca minera, pero los atribuyó no al barroco, sino otros estilos diversos, tal como hemos visto.

¹⁰ Blaise Cendrars, era un poeta belga, francés por adopción, central para el cubismo, y difusor de la cultura negra en Francia, que llega a Brasil invitado por el magnate cafetalero Paulo Prado, a quien había conocido en París, mecenas de los modernistas, dispuesto a indagar en la cultura popular.

Controversias: la polémica Haroldo de Campos y João Adolfo Hansen

Situada a fines de los años ochenta del siglo pasado, la polémica que protagonizaron João Adolfo Hansen y Haroldo de Campos¹¹ tuvo como objeto concreto la producción del poeta bahiano seiscencista Gregório de Mattos, y de un modo más general abarcó la producción barroca literaria durante la colonia. El tercero en discordia de aquella polémica fue el crítico Antonio Candido y su texto *Formação de la literatura brasileira*, publicado en 1956, en el que excluía al barroco de la literatura brasileña.¹² Candido no negaba su existencia, más bien sostenía que el barroco brasileño no era pensando en ese momento como barroco nacional dado que ni había un público lector organizado, ni existía la literatura como institución, algo que recién sucederá en la segunda mitad del siglo XIX, bajo la figura tutelar de Machado de Assis.

Haroldo de Campos apuntaba contra esa exclusión y señalaba que ella obturaba el aprovechamiento poético que podría hacerse en el presente de la figura de Gregório de Mattos. La recriminación de De Campos, sin embargo, era aún más abarcativa y propositiva, pues impugnaba una historiografía que suponía dominada por lo que consideraba un “fatalismo lineal-evolutivo”. Su postura postula una recuperación del barroco seiscencista y de la fuerza transgresiva que podía tener una poesía como la del poeta bahiano. La relectura y la recuperación de Haroldo de Campos de Gregório de Mattos debe incluirse en la serie de relecturas y recuperaciones que venía realizando junto a su hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari, que incluía la obra de Oswald de Andrade, pasando por Joaquim de Sousa Andrade, más conocido como Sousândrade y Pedro Kilkerry, poeta simbolista el primero (por ponerle un nombre), poeta y cronista integrante del premodernismo el segundo. Las recuperaciones de aquel grupo producen una argumentación cada vez más afinada de lo que debe entenderse por historia y evolución literaria. En sus argumentaciones específicas en torno a Gregório de Mattos, Hans Robert Jauss es invocado para rescatar la posibilidad de una lectura “traicionera del pasado” y José Antonio Maravall y Octavio Paz para defender el carácter original de la poesía del bahiano y de la producción barroca latinoamericana en general.

¹¹ El libro de João Adolfo Hansen tiene por título *A Sátira e o Engenho. Gregorio de Matos e a Bahia do Seculo XVII*, el de Haroldo de Campos, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*.

¹² Afranio Coutinho ya le había reclamado sobre la cuestión. Afranio Coutinho en 1959 con la publicación de su *Conceito de Literatura Brasileira* (1958).

Haroldo de Campos, proponía una historiografía abierta a los momentos de ruptura y en continuo estado de revisión. Desde esta perspectiva, romper con los modos tradicionales de leer la historia literaria y cultural de Brasil en particular, y debemos agregar de América Latina en general, se transformaba en un objetivo liberador. Esa franja de libertad se caracteriza por un rasgo en común, hacer de nuestra ubicación marginal y periférica, un espacio privilegiado desde donde advertir la falsa completud de toda ideología y subvertir, de este modo, las categorías de centro y periferia.

Del lado contrario, João Adolfo Hansen sostenía que barroco brasileño, lejos de ser transgresor era el “agudo florete de los mejores”,

“En el antiguo régimen, decía Adorno, la sátira aparecía como el agudo florete de la distinción virtuosa de los mejores. Después de algunas revoluciones, debería aparecer como el grueso garrote de los privilegios.

Hoy, las apropiaciones de ‘Gregório de Matos’, clasificación de un corpus poético colonial, todavía hacen reencarnar este nombre retrospectivamente en su tiempo, el siglo XVII, como si fuera un individuo liberal-libertino-libertario que profetizó el advenimiento del ‘Barroco’ y de los ‘neo-Neo’ en el retro general de este fin de siglo.

En Bahía del siglo XVII, el orden era impuesto, confirmado, deformado y siempre repuesto como patrón civilizador en varios registros y medios materiales –entre ellos, la sátira atribuida a Gregório de Matos...” (2001: 202)

Como se puede observar, la postura de João Adolfo Hansen posee una impronta fuertemente historicista, cuya propuesta central consiste en ubicar la poesía de Gregório de Matos en su contexto de producción y recepción. De este modo, Hansen se niega a observar el pasado barroco desde una perspectiva a la que considera anacrónica. El barroco literario brasileño más que transgredir el sistema, en este caso la monarquía portuguesa, forma parte de él y lo reafirma mediante una práctica ejemplar. Como es posible observar, negar cualquier potencia al barroco brasileño significa, precisamente atacar el núcleo de la singularidad brasileña y latinoamericana, privarla de toda estrategia transgresora y contrabandista frente al poder imperial y frente a Europa como fuente de sentido.

Controversia y deslectura: un entramado ultramarino y latinoamericano

En el entramado ultramarino que entreteje Latinoamérica y Francia, y que abarca nombres tan variados como José Lezama Lima, Severo Sarduy, Roland Barthes y Gilles Deleuze¹³, entre otros muchos, el barroco se va constituyendo, desde fines de los años cuarenta, en el hecho diferencial americano, y como una crítica a los modelos de modernidad imperante. En tanto arte de la transgresión, el barroco excede su origen arquitectónico y literario para transformarse en un proyecto de modernidad alternativa guiado por un rechazo a una ideología del desarrollo y por toda concepción esencialista de la identidad.

La deslectura de Mário de Andrade, y de los modernistas en general, tuvo por resultado la consolidación de un movimiento de vanguardia¹⁴ que, si atendemos a su poética sintética y montajística, paradójicamente enterró el barroco por décadas. Desleyéndolo y al mismo tiempo haciéndolo funcionar como una de las notas fundamentales de la nacionalización de la vanguardia, Mário de Andrade coloca la obra de Aleijadinho como una manifestación de lo nacional a costa de resignar su principal característica, precisamente su entramado irresoluble entre lo propio y lo otro. Su operación quizá haya sido el origen de la tardía valorización del barroco por parte de la crítica brasileña. Recordemos, en este sentido, que en *La expresión americana*, José Lezama Lima recupera el arte del Aleijadinho en términos contrapuestos a los de Mário de Andrade, sosteniendo que

“El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad” (1980: 398).

Será una vez más Haroldo de Campos, que en un texto sobre Oswald de Andrade, pondrá por fin la reflexión teórica sobre el barroco en sintonía con los desarrollos críticos latinoamericanos y franceses. En aquel texto, titulado “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, De Campos sostiene que

¹³ Gilles Deleuze publica *El pliegue* en 1988. Su tesis central es que el barroco más que un período histórico es un rasgo que atraviesa la historia.

¹⁴ La cristalización del movimiento de vanguardia se dio en la Semana de Arte Moderno en 1922.

“El barroco es el no-origen, porque es la no-niñez. Nuestras literaturas, al surgir con el barroco, no tuvieron infancia (*infans*: lo que no habla). Nunca fueron afásicas. [...] Articularse como diferencia en relación a esta panoplia de *universalia*, he ahí nuestro “nacer” como literatura: una suerte de partogénesis sin huevo ontológico” (2000: 9)

El barroco brasileño no sería la representación identidad nacional ontológica, probablemente el objetivo no enunciado de Mário de Andrade, sino una forma que siendo no nacional, pero habiendo asumido una torsión nacional, y aquí Haroldo casi hace suyas las palabras de Lezama Lima, actúa como destructora del logocentrismo europeo. Asumido de manera intersticial, el barroco americano y brasileño, construye su diferencia en el interior de un código ya maduro.

El artículo de Haroldo de Campos establece una relación entre el barroco y la antropofagia brasileña, el movimiento estético que Oswald de Andrade postulará a partir de 1928. Barroco y antropofagia, sostiene de Campos, constituyen dos manifestaciones para pensar el problema de la identidad y lo nacional bajo un aspecto no ontológico, sino modal, es decir como diálogo y dialéctica entre una cultura propia y una cultura universal. Antes de la antropofagia, en su viaje por las ciudades barrocas de Minas Gerais, Oswald de Andrade comenzaba a construir ese recorrido, veamos sino este poema:

Occaso

No amphithetro de montanhas
Os prophetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cupulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu paiz
Onde ninguem mais subiu

Biblia de pedra sabão
Banhada no ouro das minas (2000: 99)

La forma sintética y despojada, vanguardista sin dudas, de los versos, al mismo tiempo que la presencia de la arquitectura del Aleijadinho entrelaza ese diálogo entre lo propio y lo universal, instaurando un hiato que obtura toda apropiación nacionalista. Oswald de Andrade,

reforzando su operación, dirá pocos años después, en su fase antropofágica, “Tupi or not tupi, that is the question”, poniendo en una formulación dilemática e irresoluble, pero por ello mismo productiva, la cuestión de la identidad: ser o no ser bárbaro¹⁵. Obviamente, el dilema lejos de pretender una respuesta se constituía como premisa y punto de partida. Parafraseando a Oswald podríamos hacernos la misma pregunta: ser o no barrocos, todavía parecer seguir siendo la cuestión.

¹⁵ En efecto, tupí hace referencia de un modo metafórico a los indios tupies brasileños.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Mário de (1979) *Obra escogida*. Caracas, Editorial Ayacucho.
- Andrade, Oswald de (2000) *Pau Brasil*. São Paulo, Edición facsimilar.
- Campos, Haroldo de (2000) *De la razón antropofágica y otros ensayos* (Rodolfo Mata, selección, traducción y prólogo). México, Siglo XXI editores.
- _____ (1989) *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. Bahía, Casa Jorge Amado.
- Candido, Antonio (1993) *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada.
- De Mattos, Gregório (2001) *Sátiras y otras maledicencias*. Buenos Aires, Corregidor.
- Gomes Junior, Guilherme Simões (1998) *Palavra peregrina. O barroco e o pensamento sobre as artes e as letras no Brasil*. São Paulo, Edusp.
- Hansen, João Adolfo (1989) *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. (2001) “Floretes agudos y gruesos garrotes”, in De Mattos, Gregório. *Sátiras y otras maledicencias*. Buenos Aires, Corregidor.
- Lezama Lima, José (1980) *El reino de la imagen*. Caracas, Ayacucho.