

FERNANDO JULIO CABRERA

Severo Sarduy e o Devir Barroco



1910001038



FERNANDO JULIO CABRERA

Severo Sarduy e o Devir Barroco



T 1.038/02

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Heloísa Martins Dias

São José do Rio Preto

2001

X 8.015:7.034.7

C1171

Teoria da Literatura. Arte Barroca

Assunto CAPES:

8.02.05.00-3 - Teoria Literária

Cabrera, Fernando Julio

Severo Sarduy e o devir barroco / Fernando Julio Cabrera. - São José do Rio Preto : (s.n.), 2001.
253 f. ; 30 cm.

Orientadora: Maria Heloisa Martins Dias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura barroca - Poesia. 2. Literatura barroca - Prosa. 3. Erotismo. 4. Devir. I. Dias, Maria Heloisa Martins. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8.015:7.034.7

A minha mulher Helena pelo amor, pelo prazer e pela ajuda nos momentos difíceis.

A meus filhos Fernando Pedro, Manuel Ignacio e Vinícius Gabriel frutos de sangues africano, andaluz e basco.

A minha mãe María del Carmen e meu pai Pedro Antonio (em memória) pessoas honestas, alegres e muito sensíveis.

Agradecimentos

À minha irmã María Helena, a meu cunhado Gabriel e a meus sobrinhos Francisco e Tomás, todos *boquenses* e amantes da música.

À minha sogra Marieta e meu sogro Benedito pela ajuda e o amor a meus filhos.

À Prof. Dra. Maria Heloísa Martins Dias pela sua sensibilidade, inteligência e paciência.

A Maria Heloísa (sem Prof. Dra.) pela amizade.

A meus amigos de Brasil e Argentina.

Às Professoras Doutoras Roxana Herrera e Susana Busato Feitosa pelas suas valiosas sugestões no exame de qualificação.

Aos meus professores da Graduação e da Pós-Graduação.

A Góngora, Lezama Lima, Sarduy, Guimarães Rosa, Lamborghini, Perlongher e Carrera, todos barrocos.

A Diego Armando Maradona, pela sua arte, a mais barroca de todas.

Aos funcionários da Biblioteca, especialmente a Elza, Gislaine e Gláucia, e aos da Seção de Pós-Graduação, especialmente a Nanci, Oscar e Rosemar.

Aos guardas e funcionários da limpeza.

À FAPESP pela bolsa.



*TANTO arder, tanto valor,
tanto ataque y retirada
ante ese umbral en que nada
alivia más el dolor
que su incremento. O mejor:
hay un punto en que el exceso
- y que mediten en eso
los medidos - bascula
en su contrario. Calcula:
ir más allá en su regreso.*

Severo Sarduy

*Por sus características lúdicas,
esta poesía puede ser asociada,
sin duda, a otras “resurrecciones”
del espíritu barroco.*

Andrés Sánchez Robayna

A problemática do barroco vem exercendo uma fascinação subreptícia, mas cada vez mais explícita, sobre as mentalidades que, de fato se têm interessado pela compreensão e estudo das poéticas de sua própria contemporaneidade. Poéticas estas que estabelecem conexões estruturais e profundas entre a criatividade atual e as sutis e complexas formulações textuais barrocas.

E.M. de Melo e Castro

Resumo

O objetivo principal deste trabalho é examinar como se dá a persistência do poético na escrita de Severo Sarduy e em seu olhar teórico sobre o barroco. Nosso percurso crítico distancia-se do tratamento do barroco como estética localizada historicamente, evitando-se, a repetição de aspectos já codificados acerca desse movimento. Diversamente, insistimos numa focalização trans-histórica do barroco, flagrado como *movimento* circular de confluências estéticas a partir de uma singular construção do objeto pela linguagem poética. Desse modo, estaremos comprovando também, a recorrência de traços barrocos na linguagem de diversos escritores, afastados no tempo e no espaço e em contínuo devir.

Palavras-chave: barroco, poesia, prosa, erotismo, devir.

Abstract

The main purpose of this study is to investigate how the poetic persistence is showed in Severo Sarduy's writing and in his theoretic perspective about the baroque. Our critic course distances from the treatment of the baroque like a historical esthetics in order to avoid the repetition of some aspects wich have alredy produced on that way. In the other hand, our purpose is to focus on the baroque by a trans-historical view aiming at a circular *movement* of esthetic confluence from a singular construction of the object by the poetic language. That way we'll also be showing how the baroque aspects appear in the several writers' language. Those writers are separated each other temporal and spaciously into a continuous become.

Key words: baroque, poetry, prose, eroticism, become.

Sumário

1. Definindo as trilhas do trabalho.....7

2. A persistência do poético em Severo Sarduy..... 14

2.1. A encenação do erótico: *El émbolo brillante y engrasado*..... 15

2.2. A iconização da visualidade: *COMO UNA PIEDRA NEGRA*.....31

2.3. A imagem em espelho: *Cuerpo con cuerpo: las pieles*.....50

2.4. A crítica criadora dos ensaios.....60

2.5. A opacidade poética da ficção.....68

3. O olhar teórico de Sarduy sobre o barroco.....81 *

3.1. “Por uma ética do desperdício”.....81

3.1.1. Artificialização.....82

3.1.2. Paródia.....93

3.1.3. Erotismo.....103

3.2. “Sobre Gôngora: A metáfora ao Quadrado”.....107

4. Des(dobra)mentos barrocos na escrita poética e narrativa.....122 *

4.1. A metalinguagem lúdica em Gregório de Matos e Lope de Vega.....129 *

4.2. Inovando com a tradição: Ana Hatherly.....140

4.3. O barroco hispânico dos “Ramones”: Valle-Inclán, de la Serna e Pérez de Ayala.....162

4.4. O barroco dos trópicos: Lezama Lima e Alejo Carpentier.....166

4.5. Rastros barrocos em Huysmans, Michaux, Oulipo, Cortázar e Eco.....176

4.6. A escritura barroca em Guimarães Rosa e Osman Lins.....199 *

5. Fechando a moldura.....211

6. Traduções.....223

Bibliografia.....245

Epitafios.....253

1. Definindo as trilhas do trabalho

O objetivo do presente trabalho é analisar a presença de traços essenciais da estética barroca em poemas e textos em prosa do escritor cubano Severo Sarduy, buscando-se investigar o aproveitamento original que o poeta faz dessa fonte ao trazê-la para o contexto da modernidade. Para tanto, no capítulo 2 deste trabalho, serão analisadas três distintas composições poéticas de Sarduy, nas quais destacaremos os mecanismos de artificialização que o autor considera relevantes para a configuração dessa estética. De sua prosa serão extraídos alguns fragmentos nos quais se presentifica uma configuração poética de escrita, tanto em romances quanto nos ensaios, analisados após os poemas.

Também abordaremos os ensaios do autor cubano. No capítulo 3, serão analisados “Por uma ética do desperdício” e “Sobre Gôngora: A metáfora ao Quadrado” para verificarmos a contribuição teórica de Sarduy à estética barroca.

Como nossa hipótese é a permanência de diversos traços da estética barroca reincorporados na obra de escritores distanciados no tempo e no espaço, em diferentes momentos da história da literatura, destacaremos, no capítulo 4, como se concretizam as dobras e desdobramentos dessas marcas barrocas em textos de, entre outros, Ana Hatherly, José Lezama

Lima, Ramón Maria del Valle Inclán, J.-K. Huysmann, João Guimarães Rosa e Osman Lins.

A escolha da obra de Severo Sarduy como objeto de análise se deve a vários motivos que se complementam e inter-relacionam: profunda empatia com a obra do autor, interesse pela decifração de seus poemas e ensaios mediante reflexões sobre sua linguagem e o desejo de contribuir para a difusão de uma obra ainda pouco conhecida fora do âmbito dos especialistas (Gabriel García Márquez costumava dizer: *Tú eres el mejor escritor de la lengua aunque seas el menos leído* (in Sarduy, 1999, p. xxxiii) (1). A eleição dos autores cuja obra exemplificará diversos procedimentos estéticos barrocos justifica-se, não só por insistir na permanência dos traços mas por mostrá-los como soluções originais, afinadas com uma nova percepção do poético.

Severo Sarduy nasceu em Cuba, em 25 de fevereiro de 1937, na cidade de Camagüey, terra de outro grande poeta cubano, Nicolás Guillén. Em 1960 viaja a França, onde vive até sua morte. Homossexual, morreu em Paris aos 56 anos de síndrome de imunodeficiência adquirida em 1993. Pertenceu ao grupo de colaboradores da revista *Tel Quel*, junto a Philippe Sollers, Roland Barthes, Julia Kristeva. Publicou os seguintes romances: *Gestos* (Barcelona, 1963), *De donde son los cantantes* (1967, México), *Cobra* (Buenos Aires, 1972), *Maitreya* (Barcelona, 1978), *Colibrí* (Barcelona, 1984) e *Cocuyo* (Barcelona, 1990). Seus livros de ensaios mais importantes são *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, 1968), *Barroco* (Buenos Aires,

1974) e *Nueva inestabilidad* (México, 1987). *Flamenco* (Stuttgart, 1970), *Mood Indigo* (Stuttgart, 1970), *Merveilles de la nature* (Paris, 1971), *Un testigo fugaz y disfrazado* (Barcelona, 1985) e *Big Band* (Barcelona, 1974) são seus principais livros de poemas. Em uma das suas últimas reportagens, concedida ao Suplemento de Cultura do jornal argentino *La Nación* de 09/08/92, Sarduy disse a Odile Baron de Supervielle, sua interlocutora, que escrevia para curar-se, já que era um fóbico profissional. Escrever era para ele uma tarefa terapêutica; escrevia para não morrer. Roland Barthes, uma de suas maiores influências, escreveu diversas matérias sobre a obra de Sarduy, difundindo, dessa forma, os textos do escritor no meio literário francês.

Nada melhor, para completar o retrato do autor, que transcrever um poema de Haroldo de Campos com quem Sarduy compartilhou uma fecunda amizade e princípios estéticos para a construção poética. O texto do poeta brasileiro, além de retratá-lo física e esteticamente, situa-o em seus territórios amados: a *ínsula* de Cuba e a cidade de Paris. Eis o poema:

PARA UM TOMBEAU DE SEVERO SARDUY

I

OLHAR achinesado aberto em tez canela
 lábios de rebordos barrocos
 dulcamaro sorriso entrebailante
 sarduy se refugia em sua mesa do *flore*:
 floresce entre cristais e café
 sardônico ou severo
 logo ameno
 enquanto limões cortados cintilam seda verde contra o anis:
 hécuba ciosa de sua prole
 cuba o reivindica filho êxul
 que para celebrá-la travestiu-se de incubo
(más cubano soy yo que el ron merino! -
 costumava dizer-me
 visando com chancela autêntica – tatuagem ctônica – o passaporte ausente)

II

monge da religião lezâmica
(cantantes cobra colibrí cocuyo)
 sarduy com um gesto faz nevar em la habana
 sol nevado topázio lúescente
 que desparze flocos de lírios e fios de açúcar-cândi
 sobre os arroubos dum préstito cristóforo:
 auxílio e socorro –náíades em anáguas
 disfarçadas em *drag-queens*-
 remiram-se no espelho da paciência e fosforecem:
 gêmeas ninfas ninfômanas no seu nimbo de nylon

III

sarduy – severo – persegue o buda neonato
 provedor do porvir: *maitreya*
 enquanto um polvo soropositivo o abraça
 com sugantes ventosas
 mas o reflexo *laser* do punhal de obsidiana o tutela
 e ele se incuba no ouro-tabaco de sua cuba
 matriz madriperúlea
 ouvindo o rumor gárgulo das madres:
 ele – herdeiro heráldico passeando pela mão regedora do senhor barroco
 seu voluntarioso principado de jovem crisóstomo crioulo
 até sentar-se em posição de lótus no *café de flore*
 entre menta e limões cortados que lucilam feito cristais citrinos
 recolhendo no vôo o debrum amarelo-fogo de uma ouropêndula
 califrada por tu-fu

IV

ei-lo agora jacente – buda em paranirvana (à
 imitação de um) –
 assim severo sarduy
 retorna às origens aos lares
 aos signos capitosos de nascerça:
 camangüeyano fatigado de su peripatéia ecumênica
 que dissimula em raízes aéreas (mesmo enquanto dorme
 neste gálico *tombeau* de thiais)
 seu coração insular de terra desterrada
 e – colibri dançarino – embalsama-se num âmbito de mel
 transmigrado afinal para o âmbar incorrupto das palavras da tribo
 (in Sarduy, 1999, v.2, p.1723)

Nossa abordagem, como já indicamos, procurará descartar o tratamento do barroco como estética localizada historicamente, o que implicaria confirmar aspectos já codificados e estereotipados acerca desse movimento, posição que não iria contribuir para um debate mais fértil ou inovador dessa questão. Privilegiamos, portanto, um *movimento* (não estético apenas mas uma dinâmica de confluências e relações) de caráter trans-histórico.

Além de analisar os textos, valendo-nos da teorização de Severo Sarduy proposta em “Por uma ética do desperdício” e em outros ensaios, marcaremos procedimentos de construção e motivos temáticos que aparecem de forma recorrente em autores que, a nosso ver, mantêm afinidades com o denso tecido barroco. Devido à reincidência desses processos e temas em diversas obras e à importância atribuída a eles pelos autores, os denominaremos temas paradigmáticos. Daremos ênfase em assinalar e analisar as marcas de artificialização da linguagem e seus processos, o erótico figurativizado pela linguagem, o olhar enviesado da anamorfose, a paródia e o lúdico na configuração dessa estética.

Cabe, também aqui, uma observação de natureza metodológica em relação aos exemplos e citações que apresentamos no trabalho. Quando não dispúnhamos desses textos traduzidos para o português, a tradução é nossa, caso contrário, utilizamos a do tradutor da obra que citamos. Todas as traduções constam no final deste trabalho com o título “Traduções”. Logo após a transcrição dos textos segue um número em arábico que remete ao

correspondente anexo. Cumpre salientar, também, que está longe de nossos objetivos a discussão de questões relacionadas à tradução, portanto, elas figuram apenas para facilitar a compreensão dos leitores.



2. A persistência do poético na obra de Severo Sarduy

Neste capítulo analisaremos três poemas de Severo Sarduy, alguns fragmentos de seus romances e alguns ensaios. Os fragmentos de romance e os ensaios não serão analisados a partir de teorias da narrativa (romances) ou pelo aprofundamento de temas tratados (ensaios), e sim marcando-se nesses textos a incidência de uma singular escritura que muitas vezes se aproxima da linguagem poética, marcada pela artificialização e outros recursos de mascaramento. Também assinalaremos temas que aparecem nesses textos e que são utilizados de forma recorrente por escritores da estética barroca.

Os poemas-objeto de análise não apresentam título, sendo identificados pelo seu primeiro verso. Assim o soneto, *El émbolo brillante y engrasado*, o poema visual, *COMO UNA PIEDRA NEGRA* e a décima *Cuerpo con cuerpo: las pieles*.

2.1. A encenação do erótico: *El émbolo brillante y engrasado*.

O poema enunciado acima se encontra no livro *Un testigo fugaz y disfrazado*, de 1985, obra em que Sarduy trabalha com dois tipos de poemas: sonetos e décimas. São vinte e um sonetos, entre os quais podemos verificar várias homenagens, como os poemas que trazem em seu título nomes de artistas admirados por Sarduy: os pintores Giorgio Morandi e Mark Rothko e o escritor Virgilio Piñera. Das décimas, vinte no total, só uma possui dedicatória: a Arturo Carrera, poeta argentino, epígono de Sarduy. No poema a ser analisado, podemos verificar que um de seus versos, *un testigo fugaz y disfrazado*, retoma o título do livro. Eis o poema.

*EL ÉMBOLO brillante y engrasado
embiste jubiloso la ranura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pausado.*

*Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura
que el volumen dilata y que sutura
su propia lava. Y en el ovalado*

*mercurio tangencial sobre la alfombra
(la torre, embadurnada penetrando,
chorreando de su miel, saliendo, entrando)*

*descifra el ideograma de la sombra:
el pensamiento es ilusión: templando
viene despacio la que no se nombra. (1)
(Sarduy, 1999, v.1, p.202)*

Em uma primeira leitura, o poema, esse *bel objet temporel qui crée sa propre mesure* (2), como disse Gaston Bachelard em alguma parte de sua obra, apresenta-se como todos os grandes poemas o fazem: um mistério a decifrar. Opaco, pelas diversas camadas superpostas de metáforas, convida-nos a entrar na sua órbita. Procuraremos percorrer os caminhos em busca dessa decifração que, a um só tempo, oferece e recusa os significados, num gesto de sonegação que já não é somente da estética barroca mas da poesia como um “ideograma da sombra”.

Sarduy trabalha seu poema de uma maneira muito sutil. Ao analisarmos os mecanismos que utiliza, vem-nos à memória o subtítulo do livro que Claude Dubois dedicou à estética barroca: *profondeurs de l'apparence*. Aparentemente, Sarduy segue a tradição ao utilizar uma das formas poéticas preferidas dessa estética: o soneto. Nessa moldura formal, Sarduy inova produzindo a coexistência de dois “temas” ou “tipos” de poema: o poema erótico e as *Vanitas*, configurando dessa forma não só um “*bel objet...*”, como também um “*monstrueux objet...*”. Portanto, não se trata de beleza, simplesmente, ou de um belo que se espera reconhecer (“o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”, no dizer de Chklovski), mas que desaponta nossa expectativa justamente pelo estranho de sua natureza. Sarduy reporta-se à tradição e utiliza uma matéria bruta, os poemas eróticos e as *Vanitas*, desformando-os, amalgamando-os, para construir seu poema que teremos que ler “em filigrana”, em forma enviesada para poder fruí-lo em sua

totalidade. Para melhor analisar o poema é importante relembrar conceitualmente os tipos de poemas mencionados anteriormente, as *vanitas* e os poemas eróticos.

O efêmero, a fugacidade da vida e o desprezo dos prazeres, alegrias e glórias terrestres são temas abordados pela estética barroca nas *Vanitas*, representações codificadas da fragilidade do mundo e da efemeridade de todas as coisas. Nas *Vanitas*, os temas recorrentes são a beleza corrompida pelo tempo que tudo corrói e o horror que isto provoca. Sarduy substitui o *leitmotiv* da beleza feminina corroída pelo tempo pelo tema do erotismo, configurado no poema pela união carnal dos parceiros. O poeta se vale, também, de outros dois componentes recorrentes da estética barroca: o horror e o tempo que, no caso do poema de Sarduy, está conotado por *la que no se nombra*. As *Vanitas* não adotavam unicamente a forma poética, mas também a plástica, pois existem inúmeras telas que reproduzem o horror e a inexorabilidade do tempo que tudo devora. Podemos citar a tela de Holbein, *Os embaixadores*, na qual se retrata Jean de Dinteville, embaixador francês em Londres, que convidou o sacerdote George de Selve para visitá-lo. Condecorados, ricamente vestidos, plenos e seguros, os protagonistas ocupam a tela, porém, entre eles e a seus pés, encontra-se uma figura estranha que parece uma mancha, um erro do pintor. O enigma se resolve quando o quadro não é visto frontalmente mas em forma lateral, oblíqua, enviesada: surge então uma caveira que indica que os luxos e honras são efêmeros pois todos carregamos a morte em nosso frágil corpo,

isto é, configura-se a *Vanitas*, telas e poemas recorrentes da estética barroca. Segundo Affonso de Romano Sant'Anna,

ali (na anamorfose) existe um sentido oculto. Um sentido que só será revelado se o olho sair de sua posição centralizadora. O olho, na anamorfose, deve se submeter à figura, encaixar-se no seu ângulo oculto, sem o que não verá o que deve e pode ser visto. É preciso que o espectador coloque o olhar do lado esquerdo e/ou direito da folha ou quadro, olhando, portanto, não de frente, mas de viés, ou então olhe a folha ou quadro em posição perpendicular à vista, para que as figuras ocultas se entreabram. (2000, p. 49)

E, mais adiante, continua:

no castelo de Polisy, o quadro foi colocado em situação tal que, quando se entra pela porta da frente tem-se a visão convencional da cena. Mas quando se sai pela porta lateral e olhamos o quadro que está colocado ao nível do chão, decifra-se a mensagem de Holbein, que opõe a aparência luxuosa da vida à realidade seca da morte. (2000, p. 53)

O autor alemão Werner Weisbach esclarece-nos sobre os poemas eróticos de autores barrocos:

Dado que el factor erótico conquistó un lugar tan importante en el arte de la contrarreforma y que, sobre todo, constituye un rasgo tan acusado de la escultura barroca, hay que decir algo sobre el papel que en ella desempeña. No es posible decidir ciertamente, si unas épocas están más o menos que otras sometidas a la sensualidad; mas en determinados períodos, lo erótico concebido con gran amplitud en formas estéticas aparece a la luz del día de modo especialmente evidente y ostensible. Como la contrarreforma no logró detener la corriente de sensualidad fue cediendo,

como hemos visto, poco a poco en su intento primero y tuvo que transigir con ella. El Seicento italiano cultivó géneros de una poesía erótica que sirvieron de modelo al resto de Europa. La lírica y la épica, en las que el Cavaliere Marino fue el modelo admirado, se definen por sus elementos sensuales tanto en el asunto como en el estilo. El tema principal de la lírica profana lo constituyen las relaciones entre hombre y mujer emanadas del factor sexual. Los poetas no se cansan de describirnos situaciones en las que las parejas, en placentera unión, se deleitan, acarician y gozan, adornándolos con todo lujo de cuadros frívolos y lascivos. Un refinado lenguaje, remotas comparaciones rebuscadas, giros raros y sorprendentes metáforas se emplean para confinarlo todo a la esfera de lo peregrino, elevado y extraño. Los juegos de palabras y de pensamiento traman excentricidades diversas. Se trata de hablar juntamente a la vista, al oído y al tacto, con esta especie de modelado verbal, para hacer participar al sujeto todo, mediante estas sensaciones, de un estremecimiento placentero. Las agudezas y equívocos mantienen los nervios en tensión muchas veces al lado de la restante frivolidad e hinchazón del contenido. Y a ello se asocian notas sentimentales y elegíacas. Unas veces modulaciones dulces y encantadoras; otras, desarmonías que surgen bruscamente. Lo erótico se da como un juego interesante y atractivo con situaciones e incidentes deleitables y arriesgados, con sentimientos unas veces ardientes, otras tristes. Una especie de ansia de goce yace en el fondo de este género artístico, cuyo rasgo esencial es un sensualismo artístico. (Weisbach, 1948, p.83) (3)

Aproveitando o texto de Weisbach, podemos notar que Sarduy trabalhou seu poema com um olhar arguto na tradição, já que sua obra vale-se, tal como é indicado pelo autor alemão, de uma linguagem refinada, de comparações rebuscadas e de surpreendentes metáforas.

Relembrando o que dissemos anteriormente, o poema de Sarduy é uma *Vanitas* à qual foi incorporado um poema erótico e nele podemos identificar alguns traços da estética barroca.

A tensão entre luz e sombra, entre claridade e escuridão, que permeia essa estética, ganha uma representação no poema pelas expressões *émbolo brillante*, *mercurio tangencial*, *blanca quemadura* e, fundamentalmente, pelos signos escolhidos pelo autor: a face significativa das palavras que constituem o poema ofusca, explode de luz; por outro lado, *el ideograma de la sombra*, atua dialeticamente com a claridade para criar a tensão mencionada. Na estética barroca, a luz que cega é possível graças a sua relação com as tenebrosas sombras (não esqueçamos as catedrais barrocas). No próprio poema, a linguagem é cifrada ou dotada de um arsenal de imagens “opacas” pelo funcionamento metafórico, que a leitura deve decifrar, projetando-lhe luz. A imagem para a qual se dirige nosso olhar, *descifra el ideograma de la sombra*, um dos pólos da tensão mencionada, equilibra o poema da proliferação de significantes. No barroco, estética da descentralização, da dispersão, da contradição, tudo se resolve pela tensão de contrários. Nos dois primeiros quartetos do soneto, prevalece a face significativa do signo, com sons de uma eufonia instigante: *émbolo*, *ranura*, *fugaz*, *sutura*, *mercurio tangencial* que irradiam uma pletora de luz. Quando chegamos ao último terceto, os sons são substituídos por um ideograma (sinal que exprime a idéia, não com os sons da palavra que representa essa idéia), “o ideograma da sombra”, no qual pulsa o significado

antes obliterado pela proliferação de sons, e esse significado agasalha aquela que não se deve nomear: a morte sempre presente.

O verbo derramar, tão caro às intenções barrocas, pois nessa estética tudo se derrama, escapa dos limites, rompe os espaços tentando atingir o infinito. Na pintura, as figuras querem sair das molduras em um derramar perpétuo. No poema, o que se derrama é a “branca queimadura”, e o que cai sobre o tapete é o “oval mercúrio”, duas metáforas sutis para conotar sêmen. O movimento, essencial em toda obra barroca, está representado pelas formas verbais no presente do indicativo: *embiste*, *derrama*, *escruta*, *viene* e fundamentalmente pelas formas verbais em gerúndio *saliendo* e *entrando*.

A proliferação de metáforas (a falta do *tejido neutro* (4) à qual se referia José Lezama Lima quando falava da obra de Francisco de Quevedo) no poema de Sarduy é notável. A metáfora, que distancia as faces do signo, é um processo de artificialização essencial na estética barroca. Sarduy esclarece:

A metáfora é essa zona em que a textura da linguagem se espessa, esse relevo em que devolve o resto da frase à sua simplicidade, à sua inocência. Levedura, reverso da superfície contínua do discurso, a metáfora obriga o que a circunda a permanecer em sua pureza denotativa. (Sarduy, 1979, p.81)

O efêmero, *testigo fugaz*, e o disfarce, *disfrazado*, também são temas caros à estética barroca que se concretizam a nível sígnico: utilizam-se

várias camadas de significantes ou se facilita o afastamento das duas faces do signo para disfarçar, para preterir o usufruto do significado. Logo, o que seria meramente temático se converte num procedimento formal, uma resolução tramada concretamente pela linguagem em seu fazer.

O poema de Sarduy está construído na forma soneto, composição poética de origem italiana, como se sabe, e que penetrou na Espanha graças ao Marquês de Santillana (1398-1458). O esquema de rimas mais utilizado é o *abba abba cde cde*, embora existam outras variantes utilizadas pelos poetas, segundo sua fantasia e poder de inovação (existem, por exemplo, sonetos de versos brancos, ou seja, sem rima). Sarduy segue a tradição na construção dos quartetos, afastando-se dela nos tercetos, nos quais inova valendo-se da rima *cdd cdc*. O ritmo, elemento essencial da estrutura poética, flui no começo do poema e se trava no final. Entendemos, na esteira de Ossip Brik, sobretudo em seu ensaio “Ritmo e sintaxe”, que somente o discurso poético e não o resultado gráfico pode ser apresentado como ritmo. Em geral, as tentativas para encontrar as leis do ritmo não tratavam do movimento apresentado sob uma forma rítmica, mas das combinações de traços deixados por esse movimento. Os estudiosos do ritmo poético perdiam-se no verso, dividindo-o em sílabas, medindo-o e tratando de encontrar as leis do ritmo nessa análise. Enfim, prendiam-se ao aspecto material do ritmo, desvinculando-o da semântica. De fato, todas essas medidas silábicas existem não por si mesmas, mas como resultado de um certo movimento rítmico do qual resultam. Parafraseando as sagradas

escrituras podemos dizer: no princípio foi o ritmo... *Fiat rhythmus*... O movimento rítmico é anterior ao verso, mas é preciso ver como este acolhe e concretiza as possibilidades semânticas do ritmo.

No poema de Sarduy, o ritmo flui, mas em determinados momentos (no *enjambement* - final do segundo quarteto- e nos parênteses do primeiro terceto) se faz mais cortado, conferindo ao poema um ritmo travado, fragmentado, retorcido. O ritmo flui quando a cinética do ato sexual alcança seu esplendor e os significantes prevalecem; quando *el ideograma de la sombra* se apresenta, o ritmo fica travado.

Realizaremos uma última aproximação ao poema analisando mais detidamente seus quartetos e tercetos, tomados como formas isoladas.

Primeiro quarteto:

*El émbolo brillante y engrasado
embiste jubiloso la runura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pausado.*

Nos quatro primeiros versos, o ato sexual é apresentado com crueza; proliferam as metáforas que conotam os órgãos sexuais, algumas delas muito explícitas: *émbolo*, *ranura*, *blanca quemadura*, *lava*, *mercurio tangencial*, *miel*, imagens que conotam o sêmen e os verbos *embiste*, *saliendo*, *entrando* reproduzindo a cinética do ato sexual. Aparece nesse primeiro quarteto um procedimento que se repetirá no poema todo: a

coordenação sindética de modificadores do sintagma nominal, ou seja, sintagmas adjetivais, como *brillante y engrasado*, como também a coordenação sindética de sintagmas verbais, como nos versos *embiste jubiloso la ranura y derrama su blanca quemadura*. A conjunção *y*, que figura nas coordenações mencionadas e é denominada em espanhol *conjunción copulativa*, contribui ainda mais para construir no poema a idéia de união, de junção. Além disso, essa conjunção reforça também uma visão especular ao projetar duplamente termos e sintagmas, colocando-os frente a frente.

Nesse quarteto, o movimento do ato sexual se apresenta de forma mensurada. A ação conotada pelo verbo *embiste* aproxima-o de batalha, sugerindo uma aproximação imperativa ao ato, o que não condiz com a ternura implícita no particípio passado do verbo *pausar*. A metáfora *blanca quemadura*, que conota o sêmen, traz à nossa memória outra metáfora de um autor também cubano, José Lezama Lima, que, em sua obra *Paradiso*, metaforizou o sêmen como *líquido feliz, jubiloso* segundo Sarduy. Mas o júbilo está justamente nessa consciência de um fazer (ou ato) que adquire plenitude e exuberância na linguagem. O júbilo está nesse se saber excessivo, um excesso posto na metáfora, posto na artificialização da linguagem.

Segundo quarteto:

*Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura
que el volumen dilata y que sutura
su propia lava. Y en el ovalado*

Se no primeiro quarteto a metáfora *el émbolo* figura para conotar o pênis (por sua vez uma metonímia do tipo a parte pelo todo), no segundo quarteto, o órgão sexual masculino aparece nomeado pelo substantivo *testigo*, materializando o eu poético nele “disfarçado”. O termo *testigo* é qualificado pelos adjetivos *fugaz y disfrazado*, epítetos alusivos a temas recorrentes da estética barroca: *fugaz* é a vida que passa rapidamente sendo corroída pelo tempo, como alertam as *Vanitas*, e *disfrazado* é um termo que oculta ou torna ambíguos os sentidos como a artificialização da linguagem barroca. O estranhamento produzido pelo signo *testigo* é impressionante, já que ao mesmo tempo é ator e mero observador, agente e voyeur, como se o sujeito poético se duplicasse. O estranhamento é criado também, pela ambigüidade desse substantivo: é referência a ou “diálogo” com esse ser ? Os verbos *ensalivar* (colocar saliva em alguma coisa) e *escrutar*, ambos na terceira pessoa do singular do presente de indicativo, geram curiosos efeitos de sentido para o leitor, porque parece que esses atos pertencem à própria linguagem, verdadeiro ator e corpo que se dilata para consumir o desejo textual. A distância, a curiosidade no momento do ato sexual criam uma sensação de irrealidade, de ilusão, logo confirmada no último terceto.

O procedimento de coordenação, anteriormente mencionado, alcança neste quarteto seu ápice: por meio da conjunção *y* “copulam” dois modificadores, *fugaz* e *disfrazado* e quatro sintagmas verbais, *ensaliva* e *escruta* e *dilata* e *sutura*. A artificialização dos significantes produzida pelo

processo de proliferação pode ser observada pela utilização do “espelho” que refrata os adjetivos e ações em uma escala alucinada.

*mercurio tangencial sobre la alfombra
(la torre, embadurnada penetrando,
chorreando de su miel, saliendo, entrando)*

Nesse primeiro terceto, o eu poético utiliza mais uma metáfora para representar o sêmen, *mercúrio tangencial*, que cai tangencialmente sobre tapete. E é na substância da vida, que representa o êxtase, o cume do prazer, que espera, espreitando, *la que no se nombra*, a morte. Pelo contraste, pela oposição, enfrentam-se dois conceitos relativos ao tempo que flui: o *carpe diem* prevalece na primeira parte do poema, de alto conteúdo erótico, e o *tempus fugit* na última, quando a morte está próxima, representada pelo ideograma, não te descuides... Daí que consumir e consumar sejam necessidades ou impulsos que se complementam nesse poema: uma entrega ao prazer, que é fim e devir inscritos numa insólita aliança complementada pelo olhar enviesado para *la que no se nombra*..

Neste terceto, a cinética do ato sexual alcança seu esplendor graças aos verbos de ação, *penetrar*, *chorrear*, *salir* e *entrar*, utilizados no gerúndio, o que instaura nos versos uma sensação de movimento vertiginoso além de iconizar o presente contínuo do próprio ato da linguagem. O verbo *embadurnar* para qualificar o substantivo *torre* utilizado em uma de suas formas nominais, o particípio passado, o verbo *chorrear*, no gerúndio e o

substantivo *miel* fazem com que ingressemos no “reino” da viscosidade, no qual os sentidos do tato e do olfato são solicitados. A abertura que se preserva ou se suspende com o ato sexual é iconizada mediante os parênteses e ela contém o sintagma nominal *la torre embadurnada penetrando* e as ações que realiza, representadas pelos sintagmas verbais cujos núcleos são as flexões dos verbos *penetrar*, *chorrear*, *salir* e *entrar*.

*descifra el ideograma de la sombra:
el pensamiento es ilusión: templando
viene despacio la que no se nombra*

No último terceto se produz uma mudança abrupta de tom: a eroticidade, o desperdício, o lúdico, o movimento, as formas brilhantes dos signos com sua eufonia instigante, dão lugar às sombras, à morte, àquela que não se nomeia. A morte representada por um ideograma. O poema fica mudo. O poema cala para dar lugar à entrada da morte que pulsa desde sempre - no sêmen, gota oval que cai tangencialmente no tapete evitando as profundezas do/da parceiro/a - no cerne da vida e acaba por alertar para o motivo do *tempo fugit*. Assim como as *Vanitas* pressupõem uma anamorfose, transformação de uma realidade em outra através da distorção/mudança de perspectiva, o poema de Sarduy também se oferece como metamorfose, pois como já foi dito anteriormente, a cópula de dois tipos de poemas (o erótico e a *Vanitas*), faz com que o estranhamento

sentido ao se ler o texto em filigrana seja instigante, devido à sua deformidade, à monstruosidade do enxerto.

No poema, a eroticidade se manifesta pelo tema tratado, como dissemos anteriormente citando Weisbach, *las parejas, en placentera unión, se deleitan, acarician y gozan*. O autor recupera da tradição o tema e respeita suas características temáticas, na medida em que está repleto de oposições, de contrastes e até de contradições: tema erótico com linguagem muito explícita. Não se verifica o velado, por exemplo, nos termos *émbolo* e *torre* para conotar o pênis nem em *ranura* para orifício. Porém, existe uma outra eroticidade instaurada pela linguagem e, se o oxímoro o permite, poderíamos dizer que no poema surge uma opacidade luminosa. A opacidade, graças às constantes metáforas presentes no texto, a luminosidade pela eufonia significativa dos signos. Subjaz no poema de Sarduy a idéia da efemeridade do prazer e do tempo e da morte como uma presença constante. O antídoto contra a efemeridade da vida é a eroticidade do fluir discursivo.

Verificamos no poema diversos processos de artificialização os quais são teorizados por Sarduy em seu ensaio “Por uma ética do desperdício”, objeto de análise em outro capítulo deste trabalho, como veremos. Podemos, no entanto, antecipar esse processo que receberia a seguinte esquematização:



Substituição:

Se:	pênis	émbolo	volumen	torre
So:	orgão sexual masculino (*)	(*)	(*)	(*)

Por outro lado, o afastamento das duas faces do signo pode ser percebido com maior intensidade na palavra *volumen*, cujo ponto de intersecção metafórica ou “dobradiça” (*punto bisagra*, no dizer de Lezama Lima) está dado pela dimensão, pelo espaço ocupado por um corpo (pênis/*volumen*). Esse afastamento é mais fraco em *émbolo* (dimensão/movimento) e *torre* (comprimento/forma). O mesmo procedimento de substituição é utilizado nos termos *ranura*, *lava* e *mel*. Também outro procedimento teorizado pelo autor no ensaio citado, o dos gramas sêmicos, encontra-se presente na feitura do poema, mediante o recurso da perífrase, figura típica de exclusão e ocultamento:

O sêmem: *ovalado mercurio, blanca quemadura*.

A morte: *la que no se nombra*.

Outras duas características conferem singularidade ao poema de Sarduy. A primeira, o léxico utilizado nos quartetos se aproxima do léxico para representar máquinas, movimentos mecânicos: *émbolo*, *engrasado*, *ranura*, *abertura*, *volumen*. Se considerarmos que as máquinas representam o máximo de artificialidade, esse campo semântico reafirma a artificialidade dos processos de construção do poema, em particular, e das obras do

barroco em geral. Nos tercetos, o léxico se aproxima da geometria em *tangencial*, da química (ou alquimia em se tratando de um autor barroco) em *mercúrio*, da arqueologia em *descifra el ideograma* e da filosofia em *el pensamiento es ilusión*.

O soneto está constituído por três frases. Esta é outra variante introduzida pelo autor, já que a maioria dos sonetos, como nos relembra Octavio Paz (1971, p.51), é composta por quatro frases: o primeiro quarteto é uma exposição, o segundo, sua negação ou alteração, o primeiro terceto é a crise e o último o desenlace. Os sonetos assim constituídos conformam quatro proposições encadeadas por uma lógica não menos rigorosa que os termos amarrados do silogismo. Esta estrutura é análoga à verificada na forma sonata da música.

As frases estão disseminadas ao longo do soneto de modo que a primeira frase ocupa todo o primeiro quarteto e contém o sujeito do poema, conotado pela palavra *émbolo* que realiza o ato sexual. No segundo quarteto, encontramos a segunda frase e o sujeito (do primeiro quarteto) que agora também é testemunha, *testigo*, qualificado com os atributos de *fugaz* e *disfrazado*. A terceira e última frase começa nesse mesmo quarteto, o segundo, e abarca os dois tercetos. Nesta frase o ritmo se desacelera pela imagem gráfica dos parênteses e fica pausado graças aos dois pontos que aparecem de forma insólita no penúltimo e antepenúltimo versos. É nessa frase que se decifra *el ideograma de la sombra*, na medida em que o pensamento, o ato de pensar é ilusão, tudo é aparência, a única realidade é

a morte que chega devagar vibrando e acalmando esse desassossego que se produz ao fusionar o prazer (intuição, sensação e gozo) com a razão (o pensamento). O fluir das palavras (o poema) e o apagamento do sujeito (fugacidade) são vias para enfrentar *la que no se nombra*.

No poema aparecem matérias viscosas, que escorrem, que mancham, substâncias de corpo denso. Essas matérias aparecerão transformadas em lodo, limo, barro que remete ao período anal freudiano. Substâncias que sujam de uma tal forma e para as quais há um verbo que como nenhum outro denota essa ação: *enchastrar*, verbo que não se encontra nos dicionários do “bom dizer” em espanhol, mas é utilizado amiúde nas periferias de qualquer grande cidade latino-americana e que traria consigo um prazer em sujar-se, um prazer em manipular substâncias viscosas, brandas, pegajosas que se assemelham à matéria fecal. O barroco: o barroso.

2.2. A iconização da visualidade: *COMO UNA PIEDRA NEGRA*

Tomaremos como objeto de análise, neste momento do trabalho, o poema visual *COMO UNA PIEDRA NEGRA*, de 1974. Nesta obra, Sarduy continua procurando na tradição da estética barroca formas e molduras para consumir seu discurso poético.

No poema anterior, o poeta utilizava a forma soneto, composição muito cara aos poetas que transitaram por essa estética: Góngora, Quevedo,

Lope de Vega, Lezama Lima. Já os poemas visuais remontam a Símias, o grego, tendo seu auge durante os séculos XVI e XVII, reaparecendo modernamente, como o poema a ser analisado. A poeta e crítica portuguesa Ana Hatherly, que estaremos discutindo em capítulo posterior, desenvolveu um estudo desses poemas em seu livro *A experiência do prodígio*. Nessa obra a autora esclarece as “encarnações” e as origens dos poemas visuais através do tempo:

Se a origem da maior parte da poesia figurada européia é hoje atribuída sem hesitação à tradição grega alexandrina, que está ligada ao hermetismo greco-romano e ao neo-platonismo, a origem dos anagramas e doutras composições visuais de caráter combinatório, derivando também em parte da tradição grega (por via pitagórica), está porém muito mais intimamente ligada ao cabalismo hebraico, que se desenvolveu a partir duma época aproximadamente contemporânea do hermetismo helenístico. (Hatherly, 1983, p.17)

O poeta, observador arguto, sabe que por trás de cada palavra pulsa um mundo. Nada é o que parece ser, a realidade figura como uma mensagem em um código cifrado, verdadeiro postulado do hermetismo que corresponde à ambigüidade da poesia.

Com o título *Big Bang*, Sarduy publicou em 1974 uma recopilção de sua poesia até esse momento, isto é, a realizada depois de seu traslado a Europa, com exceção dos *Poemas Bizantinos*. Integram o volume os livros *Flamenco*, *Mood Indigo*, *Big Bang* e *Otros poemas*. *Flamenco*, a primeira parte dessa recopilção, está constituída por poemas em prosa e poemas

visuais (urnas, cubos, elipses, etc.). Para “desenhar” os poemas visuais, as palavras evoluem no espaço branco da folha. Alguns dos poemas contidos nesse livro de Sarduy têm como título nomes de danças do folclore da Andaluzia: *fandangos*, *tientos*, *sevillanas*, *tangulillos*, *seguidillas*, *alegrías*, *zapateados*, *farrucas*, *mineras*, *bulerías*. O título do livro, *Flamenco*, já nos remite à Andaluzia, região sul da Espanha ocupada pelos árabes durante oito séculos. O flamenco é um gênero musical de canto e dança e possui uma origem controversa. Divide-se em *cante jondo* (canto profundo, modulado e evocador), *cante grande* (canto de composição mais melódica) e o *cante chico* (composto de movimentos rápidos e alegres). A música flamenca tem um forte parentesco melódico e rítmico com a música árabe e nela predomina um sentimento de profunda melancolia. Seus modos e ritmos ondulantes, sua excessiva ornamentação e sobrecarregados arabescos, a repetição insistente dos períodos, seus lamurientos giros melódicos, suas lânguidas inflexões, assim como certos detalhes de interpretação tanto dos *cantaores* como das *cantaoras*, fazem que esta música tenha uma relação muito próxima com a música árabe. Além das danças mencionadas por Sarduy e que dão título a alguns de seus poemas, o *cante jondo* possui *la debla* (canto sem acompanhamento de violão, a forma mais antiga de *cante*); a emocionante *saeta* que transmite um sentimento de infinita ternura e de profunda emoção nas festas da Semana Santa em Sevilha, *la toná*, *la liviana*, *el martinete*. El *cante* também conta com ritmos que não são dançados: *la petenera*, *caña*, *polo*, *soleares*,

serranas e rondeñas. A alma do cante não se ensina na escola; é transmitida de geração a geração por tradição.

O poema que agora analisaremos, COMO UNA PIEDRA NEGRA, foi extraído do livro *Big Bang* e faz parte de sua primeira parte *Flamenco*. Eis o poema:

	COMO UNA PIEDRA NEGRA	
sobre la cal la sombra		
	SOBRE UNA PIEDRA BLANCA	
añil de los jardines		
	COMO FIBRA DE VIDRIO	
en los sonoros patios		
	TAPANDO UNA VENTANA	
las letras se repiten		
	HIERRERÍA BARROCA	
formando una cenefa		
(las palabras son muros)		
	SOBRE LA CAL LA SOMBRA	
la espiral de la frase		
	COLORES DILATADOS	
al fijarse, una cúpula		
	HIERROS ENTRELAZÁNDOSE	
la página, una sala		
	ARABESCOS HERÁLDICOS	
(el palacio es un libro)		
	DOBLE QUE EL SOL DESPLAZA	
a la vez piedra y letra		
	SOBRE CAMPO DE CAL	
pensamiento y soporte		
	ESCRIBIENDO LAS ARMAS	
armazón y sentido		
	ENTRE CUERDAS LAS LETRAS	
la escritura va armando		
	SOBRE LOS MUROS BLANCOS	
edificios de signos		
	SI LOS DIBUJOS CAMBIAN	
las letras se repiten		
	REVERSO DE LA LUZ	
el palacio es un libro		
la exactitud del agua (5)		

(Sarduy, 1999, v.1, p. 135)

O poema representa a forma de duas elipses, uma externa, com os focos em posição horizontal, a outra interna com eles em posição vertical. O desenho que Sarduy cria com os signos constelados no poema mostra o

desejo de remeter o leitor ao âmbito da estética barroca, já que, para o autor, a elipse é uma das figuras paradigmáticas dessa estética.

Em seu livro *Barroco*, Sarduy explica a passagem da “cosmologia clássica” à “cosmologia barroca”, esta última regida pelas órbitas elípticas de Kepler, com seus dois centros (focos), um deles luminoso, o sol, o outro vacante, escuro, vazio, conformando assim um “claro-escuro” que pode ser relacionado com aquele recorrente na arte barroca. Devido a essa visão científica, Deus deixa de ser o arquiteto do mundo, para se converter, ele mesmo, no infinito. Vivemos em um planeta constituído de água, terra, pó, que gira vertiginosamente ao redor de si próprio e do sol, no espaço vazio que se expande ao infinito. Não somos o centro do universo, como pensava Aristóteles. Não somos o centro da criação divina, como especulou a Igreja para recrutar fiéis e poder. Somos simplesmente como um grão de areia que se move no infinito e essa realidade, que ainda hoje nos causa estupor, repercutiu nas obras artísticas.

A elipse geométrica tem sua irmã gêmea na elipse da retórica, figura fartamente utilizada pelos poetas e escritores barrocos, especialmente por Gôngora e Gracián. Este último, devido à utilização dessa figura (e de outros expedientes, logicamente) converteu muitos de seus textos em verdadeiros “enigmas”.

A forma elíptica do poema de Sarduy possibilita diversas formas de leitura, multiplicidade favorecida pela forma icônica do poema e pela diferente grafia dos versos. Digamos que se trata de um poema labiríntico, já

que o leitor (ou melhor, observador) ingressa em seus versos como se ingressasse nos caminhos angustiantes de um labirinto e procura combinar as partes para encontrar saídas, significados. Dentre as várias vias que podemos percorrer, destacamos algumas:

- a) seguindo uma leitura tradicional, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Dessa forma, lemos um verso em letra maiúscula, depois outro em minúscula até chegar ao final do poema;
- b) começando pelos versos em letras maiúsculas até o fim deles, seguindo logo depois pelos versos em letras minúsculas até concluir a leitura;
- c) fazendo o processo inverso ao anterior. Começando pelos versos em minúscula, seguindo logo com os versos em maiúscula;
- d) desconstruindo a elipse, para formar quatro curvas de inflexão, traço recorrente nas obras de Michelângelo e El Greco, traço também conhecido com o nome de *serpentinatà*. A primeira curva se forma deslocando-se o bloco de versos em minúscula para baixo, de modo que o primeiro desses versos *sobre la cal la sombra* fique logo abaixo do último verso em maiúscula *PARA MEDIR EL DÍA*. A leitura não diferiria da descrita em b), só seria modificado o aspecto visual do poema. A segunda curva se daria deslocando-se para baixo os versos em maiúsculas, assim o verso *COMO UNA PIEDRA NEGRA* fica logo depois do verso *la exactitud del agua*. Esta leitura não difere da encontrada em c). A terceira curva, deslocando-se para cima os versos em minúscula e a quarta, deslocando os versos em maiúscula para cima;

e) começando pelos versos em maiúscula até o seu final e seguindo pelo último verso em minúscula subindo até o primeiro deles. Desta forma cumprimos com dois movimentos que dizem respeito à estética barroca: 1) movimento orbital, seguindo as idéias de Sarduy em relação à cosmologia barroca e à elipse kepleriana; 2) o movimento no sentido das agulhas do relógio, no sentido horário, já que nas obras dos escritores afinados com a estética barroca aparecem de modo recorrente, ampulhetas, clepsidras e outras maquinárias para medir o tempo. Esta é a pista que seguiremos para ler o poema.

O poema cria um forte estranhamento no leitor devido à sua forma gráfica inusitada. Se observarmos o poema detidamente (o fato de observar o poema é um requisito fundamental da poesia visual, como o nome indica, já que demanda do leitor não unicamente sua capacidade para ler o poema, mas também sua disposição para olhá-lo, para interpretá-lo como se fosse também uma tela), sentiremos uma forte atração para o vácuo existente entre os versos. O tremor e o temor do vazio preside toda obra barroca, o vazio que nos alerta sobre a oculta dimensão de todas as coisas, da aparência do viver, do sonho.

O poema está constituído essencialmente por sintagmas nominais, o que facilita a multiplicidade de leituras descritas anteriormente. Sua forma gráfica elíptica condiz com uma das figuras da retórica muito utilizada ao longo do poema: a elipse. São pouquíssimos os sintagmas verbais presentes no poema e mesmo as formas verbais *tapando*, *entrelazándose*,

escribiendo, armando e formando, parecem existir em suspenso; todas em gerúndio, constroem a idéia de movimento, de processo, de fazer. O movimento, outra das características da estética barroca, está presente no poema, especialmente pela sua forma em caligrama, mas também pelos verbos em gerúndio que conotam o serpentear, o ondular. Todas as outras formas verbais aparecem no presente do indicativo: o verbo *ser* (como verbo de ligação ou *copulativo* em espanhol) criando a metáfora que relaciona a frase ou o discurso com a cidade barroca em permanente dispersão rumo às periferias – (*las palabras son muros*). A característica de dispersão da cidade barroca pode ser relacionada à dispersão da frase de alguns textos barrocos, que valorizam os complementos e adjuntos que vão se derramando e proliferando para formar frases milionárias de palavras. O verbo *repetir*, contido no enigmático verso *las letras se repiten*, também aponta para a repetição de dois versos que são idênticos mas ocupando diferentes momentos ou pontos na espiral-poema. Eis a picardia de Sarduy ao cumprir exatamente o que verso enuncia: se existem dois versos idênticos as letras se repetem. Os outros verbos no presente do indicativo, tais como *desplaza y cambian*, contêm uma significação que nos leva ao princípio da anamorfose, ou seja, às formas que mudam segundo o ponto de vista do espectador. Seguindo esse princípio, Sarduy “desenha” a obra para que, de acordo com o modo com que o leitor olha para o poema, possa despontar uma figura plana ou tridimensional. Pela anamorfose o poema ganha profundidade, transformando-se em um cilindro elíptico. Os arcos da

elipse, formados pelos versos em maiúsculas ou minúsculas, podem ser planos, côncavos ou convexos. O ponto de vista sobre uma variação vem substituir o centro de uma figura ou de uma configuração. O exemplo mais sério deste “olhar” é o da teoria das cônicas: nela, a ponta do cone é o ponto de vista ao qual são reportados o círculo, a elipse, a parábola, a hipérbole, de acordo com a inclinação do plano de corte. Como diz Michel Serres:

Em um mundo do infinito, ou da curvatura variável, que perdeu todo o centro, é de vital importância, substituir o centro enfraquecido pelo ponto de vista; o novo modelo óptico da percepção e da geometria na percepção, que repudia as noções táteis, contato e figura, em proveito de uma arquitetura da visão. O ponto de vista como segredo das coisas, foco, criptografia, anamorfose barroca. (in Deleuze, 1991, p.44)

Certos pensamentos do filósofo Espinosa podem ser relacionados com a estética barroca, como aquele que nega o corpo e a alma enquanto substâncias finitas de diferente hierarquia. Espinosa provou que a alma vale e pode o que vale seu corpo. O corpo vale e pode o que vale e pode sua alma. O corpo, lastro passional e impuro durante séculos, surge pletórico de força. O corpo barroco se derrama para fora das telas, dramático, ativo, pleno de formas exuberantes nas obras de Caravaggio, de Rubens. Se na tradição filosófica a razão domina as paixões, portanto, estabelece-se entre a razão e a paixão uma relação direta, para Espinosa, ao contrário, a razão não vence jamais uma paixão. Para realçar a importância da razão, a tradição inventou a moral ascética e a moral dos fins e valores como

paradigmas externos a serem obedecidos pelos seres humanos. Espinosa postula a importância do ponto de vista e muda o estatuto do sujeito. Bom e mau não são valores em si, pois não correspondem a qualidades que existiriam nas próprias coisas, nem são modelos externos de virtudes e de vícios. Bom é tudo que aumenta o *conatus* (o esforço para se conservar na existência), mau, tudo que o diminua. Esta postura do “ponto de vista”, da variação do ângulo para observar, enfim, da anamorfose, é um *leitmotiv* da estética barroca e cria o que Christine Buci-Gluksmann chamou de *folie du voir* (6).

Se considerarmos o significante ou plano de expressão como o corpo e o significado ou plano de conteúdo como a alma, podemos dizer, seguindo Espinosa, que na poesia barroca, apesar da valorização que os críticos têm dado ao plano de expressão, não existe um valor hierárquico entre esses dois planos. Na tradição filosófica, uma alma chegava à perfeição à medida que seu corpo atingia a mais completa passividade. Segundo Espinosa, a um corpo passivo corresponde uma alma passiva e vice-versa. Na estética barroca, o poder da face significante do signo faz com que ao lermos poemas de Góngora sintamos que as palavras ganham um novo estatuto: parece que nascem no momento da leitura do poema. Esse potente valor expressivo não ocasiona o detrimento do plano de conteúdo, poderosíssimo também nesses poetas. Prova disso são os intrincados artifícios, os impressionantes processos construtivos que visam atingir um plano de conteúdo do qual o leitor também é seu artífice.

O poema de Sarduy estabelece relações entre três “universos” ou campos semânticos diferentes: a) matéria para construir um palácio, conotada pelas palavras: *piedra, fibra de vidrio, ventana, cal, muros, sala, cúpula, espiral, cenefa*; b) matéria para construir o poema: *letras, signos, escritura, armazón, sentido, página, frase*; c) elementos naturais: *sombra, colores dilatados, sol, campo, luz, día, agua*. As relações estabelecidas pela configuração visual do poema permitem ao eu poético uma estratégia pendular entre o som e o sentido, entre o plano de expressão, acrescido pela forma icônica do poema, e o plano de conteúdo no qual se encontra uma pequena arte poética ou um como se fazer um poema barroco. Ou seja: arma-se uma *herrería barroca*, possibilitando uma relação homológica entre o palácio e suas ambiências e o discurso e suas partes.

O quinto verso em letras maiúsculas, *HERRERÍA BARROCA*, sinaliza a arte poética barroca, a forma de se fazer poesia, o trabalho de artesanato para atingir tal fim. A poética barroca definida, geralmente, como a poética da dispersão, da proliferação, encontra nesse verso seu oposto: a firme estrutura construída com um metal nobre, resistente, quase eterno, o ferro. Em todo discurso barroco, possuído pelo “demônio” do transbordamento, da proliferação, subjaz plena a ourivesaria do processo construtivo. O poeta barroco enfrenta o caos, mergulha nele para dominá-lo como se fosse um demiurgo alucinado. O verso citado faz as vezes de pivô ao redor do qual se expandem os quatro versos anteriores e os doze posteriores. A primeira elipse discursiva aparece tramando um jogo de reflexos especulares com

sua irmã gêmea, sua homônima da geometria. O verbo **ser** encontra-se elidido para, paradoxalmente, realçar os atributos dessa forma de ser e de fazer do barroco que se encontra nos versos radiais, os quatro anteriores e os doze posteriores. Seguindo esse raciocínio, a *HERRERÍA BARROCA* é (verbo elidido) *COMO UNA PIEDRA NEGRA/SOBRE UNA PIEDRA BLANCA/COMO FIBRA DE VIDRIO/TAPANDO UNA VENTANA*. A *HERRERÍA BARROCA* é **como pôr** (elididos) *SOBRE LA CAL LA SOMBRA/ como pôr* (elididos) *COLORES DILATADOS/HIERROS ENTRELAZÁNDOSE/ARABESCOS HERÁLDICOS/DOBLE QUE EL SOL DESPLAZA..*

Nos versos *COMO UNA PIEDRA NEGRA/SOBRE UNA PIEDRA BLANCA* podemos observar um dos traços compositivos essenciais da estética barroca: a oposição de contrários, as bruscas antíteses que desejam criar estranhamento e surpresa. No signo *pedra* ecoam fundação, sacrifício, construção, eternidade. A escuridão da pedra preta interagindo, esfumando-se no corpo claro da pedra branca. É o triunfo da metáfora barroca, da artificialização que opacifica, que cria ambigüidade.

Nos versos seguintes, *COMO FIBRA DE VIDRIO/TAPANDO UNA VENTANA* podemos notar a importância do translúcido material, que é uma das formas do espelho, para separar o exterior do interior. Essa transparência reafirma o que dissemos anteriormente a respeito do plano de expressão e do plano de conteúdo, conotados nos versos pelo exterior (plano de expressão) e pelo interior (plano de conteúdo): não existe

hierarquia entre esses planos, o *VIDRIO*, o espelho que separa a ambos, também os comunica e os apresenta ao leitor para que este oscile entre eles para atingir o prazer da leitura. Sarduy, nos primeiros cinco versos, rende homenagem a dois poetas que foram, junto com Borges, suas máximas influências: Luis de Góngora e José Lezama Lima. Do poeta de Córdoba herda o recurso da elipse muito utilizado nas suas *Soledades*. De Lezama, as metáforas construídas por meio do *como*, que tanto em Sarduy quanto em Lezama, na maioria das vezes não servem para aclarar ou esclarecer como é usual na sua utilização, mas sim para deslumbrar, para cegar, desviar, despistar pela surpresa. Em geral se compara para explicar, para esclarecer um enigma, o que não acontece com os autores citados.

Nos próximos doze versos, três deles: começam com a preposição *sobre*, reforçando o sentido (idéia de ocultar) do segundo verso que também começa com essa preposição. Em todos eles coloca-se algo escuro (“*piedra negra*”, “*sombra*”, escrita, “*dibujos*”) sobre algo claro (“*piedra blanca*”, “*cal*”, “*campo de cal*”, “*muros blancos*”). Em alguma parte de seu romance *Paradiso*, Lezama cita uma frase do *Édipo* de Sófocles que poderia ser a chave para ingressarmos nas obras barrocas e as fruirmos: *La oscuridad, mi luz*. Erotismo da estética barroca, que sugere sem mostrar, que esconde para realçar, que elide para fazer brilhar. Se observamos o poema veremos que essa idéia está iconizada pelo poeta: o poema com forma de elipse (a figura que oculta) brilha como um sol (a quintessência da luz). Dialética barroca de extrema tensão na oposição de contrários.

Seguindo a análise, ascendemos pelos versos em minúscula. Tomemos, agora, o quinto verso *la escritura va armando* e o utilizemos como pivô, tal como fizemos com os versos em maiúscula. O verso, assim como *HERRERÍA BARROCA*, assinala um fazer, uma poética presidida pelo desejo da construção, da *bricolage*, do jogo. Em ambos os versos o ato intelectual da construção, da estruturação, mistura-se com o prazer do lúdico, do artesanal. Na seqüência de versos se estabelece a relação livro-palácio. Da mesma forma como se estrutura um discurso, um livro, estrutura-se um palácio. O livro ou discurso barroco devem ser concebidos, assim como o palácio, para criar surpresa e admiração. Tanto um quanto o outro devem de ser imensos, monstruosos, luxuosos, labirínticos, enfim, a quintessência do processo construtivo, essencialidade radical da estética barroca. Tal como o Rei da Babilônia do conto de Borges, o poeta barroco deseja concorrer com Deus na criação de obras que sejam um *escándalo* e fomentem nos homens o sentimento de confusão e maravilha. Assim como Borges compara o Universo com a Biblioteca possuidora de todos os livros, com todas as variantes (idéia de repetição de signos) em todas as línguas, Sarduy compara o fazer barroco com o palácio. As duas comparações criam uma vertigem no leitor. A idéia do infinito paira nas duas relações. Borges escreve:

Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que repetido, sería un orden: el Orden). (Borges, 1974, p.471) (7)

Na relação estabelecida por Sarduy entre o discurso, o livro e o palácio, este, com suas múltiplas câmeras, salões, salas, pátios e jardins, também é uma forma de “infinito”, de labirinto. Tanto o livro quanto o palácio são labirintos que nos convidam a neles penetrar, a perder-nos em seus cômodos/parágrafos para flunar eternamente. Os versos (*las palabras son muros*)/*formando una cenefa/ las letras se repiten* (o verso compactua com a idéia borgeana sobre os livros da biblioteca de Babel)/*en los sonoros pátios*, remetem imediatamente a outra relação: as expansões, a proliferação das câmaras do palácio, das construções da cidade barroca e dos adjuntos na frase barroca. Para esclarecer essa relação, citemos o próprio Sarduy:

El descentramiento – la anulación del centro único – repercute en el espacio simbólico por excelencia: el discurso urbano. La ciudad renacentista es galileana, inscribible en un círculo ... la ciudad barroca, al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido ... Descentramiento: repetición. Que nada perturbe la insistencia, la uniformidad de las fachadas y ornamentos huyendo, rectos ... que nada interrumpa la continuidad silogística del texto urbano. Barroco: espacio del viaje, travesía de la repetición, sugestión de movimiento, de rapidez. El espacio urbano barroco, frase del descentramiento como repetición y ruptura, es también semántico: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión. (Sarduy, 1999, p 1225) (8)

Podemos destacar algumas idéias presentes na citação de Sarduy que nos permitirão enriquecer a análise do poema. Quando o autor diz,

trama aberta, no referível a um significante privilegiado que a imante y le otorgue sentido, podemos pensar na habilidade do autor para criar uma obra que solicite um leitor atento para usufruir seus sentidos. O eu poético estrutura o discurso de forma tal que as possibilidades de escolha para dar sentido ao texto são múltiplas e o leitor se converte em “co-autor” dessa significação. A estética barroca e em especial os poemas visuais não tratam o leitor como um mero destinatário da obra e sim como um sujeito que contribui para a consumação do ato artístico. Sarduy diz: *Descentramiento: repetición*, reflexo do universo na cidade barroca, no discurso barroco, no palácio barroco. Assim como as estrelas, as galáxias, “os mundos”, repetem-se sem cessar, também as casas, os adjuntos da frase, as câmaras do palácio refletem esse fugir para o infinito.

Na mesma citação, Sarduy diz que essa repetição produz no homem um sentimento de instabilidade *des-situándolo, haciéndolo bascular*. O texto barroco produz o mesmo sentimento no leitor. O assombro, o estranhamento, as luzes do pavão emitidas pela densa camada metafórica fazem com que o leitor fique perplexo diante do objeto constituído por palavras que se “movem”, que “transmutam” o sentido devido a sua característica essencial: a ambigüidade. O leitor vacila ao contemplar o poema em forma de elipse construído por Sarduy. Por onde entra neste labirinto e por onde sai ? O leitor da obra barroca deve ser o leitor que duvida da transparência da palavra, aquele que procura o *REVERSO DE LA LUZ/ PARA MEDIR EL DÍA*. Converte-se, como disse Deleuze, em um

"egiptólogo", naquele leitor que deseja decifrar. Esse talvez seja um dos aportes mais importantes da estética barroca: criar sujeitos que desconfiam da aparência das coisas, que duvidam e procuram. Assim como Borges dizia que a literatura é uma das formas da felicidade, podemos dizer que penetrar no emaranhado discurso poético do barroco é também uma das formas da felicidade.

Continuando a análise do poema, notamos um outro mecanismo de construção que produz estranhamento: os diferentes tipos gráficos, fazendo coexistirem letras maiúsculas com as minúsculas. Pensamos que tal diferença leva o leitor a realizar a decifração do poema começando e seguindo por um tipo de letra, por exemplo, as maiúsculas, para logo depois continuar com as minúsculas, por outra parte; estratégia que nós utilizamos. Também essa diferença de tipos gráficos mimetiza a radicalidade engenhosa da estética barroca, estética dos contrastes. O grande e o pequeno contrapostos para reafirmar graficamente as oposições registradas no poema todo: *PIEDRA NEGRA/PIEDRA BLANCA; LA CAL/ LA SOMBRA; MUROS BLANCOS/ DIBUJOS CAMBIAN; REVERSO DE LA LUZ/PARA MEDIR EL DÍA; armazón* (plano de expressão)/ *sentido* (plano de conteúdo); *pensamiento/ soporte e novamente, sobre la cal/ la sombra*.

Essa diferença gráfico-visual reforça o caráter icônico do poema, conferindo-lhe, também, as características de mobilidade (temos a impressão de que a elipse se desloca da direita para a esquerda), de metamorfose (nesse movimento as letras diminuem de tamanho). Tais

características acabam por legitimar a interpretação de que nas obras barrocas podemos observar a desintegração da matéria, o fluir transformador. Isto vem ao encontro da noção de que o barroco se faz pela dobra, pela oposição de contrários. Sentimos, ao olhar o poema, que ele pulsa graças à sua persistente transformação. Comprovamos que o pequeno (umas poucas letras dispostas iconicamente em uma folha de papel) gera o estranhamento do imenso, do descomunal. Essa oposição entre o pequeno e o grande, entre a sombra e a luz, remete à reflexão do “eu” (indivíduo) diante do infinito (destino). Essa reflexão, por sua vez, faz pensar na figura do espelho na construção do poema: se traçarmos um eixo que divida o texto em letra maiúsculas à direita e minúsculas à esquerda, perceberemos que a reflexão especular se realiza na forma icônica, o grande se reflete no pequeno e vice-versa. O espelho reflete uma imagem ao contrário: as letras grandes (maiúsculas) se refletem nas pequenas (minúsculas).

Vários versos estão construídos com imagens que remetem ao fluir textual, ao ritmo e a sua eufonia. Uma delas, *la exactitud del agua*. Eterno cair, som que desde sua quase insignificância sonora abarca todo o silêncio do palácio: fontes cujo contínuo jorrar, cuja contínua fricção da água na pedra, da água na água, configura uma música que acalma, que nos leva a confortáveis refúgios placentários. Outra imagem, *la página, una sala*, remete a salas sucedendo-se como as páginas de um livro, conformando uma sanefa, uma guarda de azulejos que parecem repetir-se indefinidamente. As salas do palácio, as câmaras pelas que flanamos como

se fossem pelas páginas de um livro. A sucessão de salas formando um labirinto que se assemelha às labirínticas câmaras de nossa memória.

A estética barroca parece-nos afastada do utilitarismo, da pressa. Como as salas do palácio se sucedem com assustadora e labiríntica simetria, os ornatos e proliferação de frases se sucedem no poema. Esse desperdício, esse excesso, leva à obtenção oblíqua de um saber, ou como diria William Blake, *the road of excess leads to the palace of wisdom* (9). Nessa estética e no poema como sua amostra, verificamos um *ralentare*, uma desaceleração, uma câmara lenta de cinema, uma quase quietude, uma quase fixidez (se o oxímoro o permite) móvel similar à de Lezama Lima quando se proclama *el peregrino inmóvil*. Existe um traço oriental nessa quase quietude na qual fervilham múltiplos sentidos. Também um fazer de ourives, uma eterna paciência: *HIERROS ENTRELAZÁNDOSE; ARABESCOS HERÁLDICOS; ENTRE CUERDAS LAS LETRAS, armazón y sentido*.

O verso *DOBLE QUE EL SOL DESPLAZA* projeta a imagem de uma sombra deslocada pela luz. O verbo *desplazar* possui, entre outros, dois significados: colocar em outro lugar ou substituir uma coisa colocando outra em seu lugar. O *DOBLE*, isto é, o ambíguo, o faústico, o saber é deslocado pelo sol. O *DOBLE*, esse outro corpo que nasce graças à linguagem e que substitui à própria realidade, fluindo ao longo do poema. *DOBLE* que é, afinal, esse corpo outro construído pela leitura.

2.3. A imagem em espelho: “Cuerpo con cuerpo: las pieles”

O próximo texto a ser analisado é uma décima, poema de dez versos que se insere na tradição poética da literatura espanhola e também da literatura cubana.

Apesar de suas origens cultas, a partir do século XVIII a décima ganha força popular, enriquecendo seus temas e passando a ser, também, cantada. Em Cuba é uma forma poética muito popular que teve muitos cultores. O próprio Sarduy quando jovem participou do que se denominava *duelos métricos* (semelhante aos repentistas nordestinos), concursos de décimas improvisadas com temas da cultura popular cubana. O autor se vale da forma décima mais tradicional, chamada *éspinela* em homenagem a seu “inventor”, o poeta espanhol Vicente Espinel do século XVI. Existem implícitas, na forma poética décima, uma quadra, que atua como mote e uma sextilha, a glosa, isto é, os seis versos finais comentam ou amplificam os quatro primeiros.

A seguir o poema:

*CUERPO con cuerpo: las pieles
se aproximan y se alejan
entre los espejos que reflejan
su deseo. No develes
la imagen —esos laureles
fenecen-; no te aconsejo
confiar en ese reflejo,
porque ese doble perverso
te revelará el reverso:
hueso con hueso, pellejo. (10)
(Sarduy, 1999, v1, p.211)*

O poema transcrito pertence ao penúltimo livro de poemas de Sarduy, *Un testigo fugaz y disfrazado*, que contém vinte e um sonetos e vinte décimas, pertencentes à última fase do autor, na qual privilegia as formas fixas, os sonetos e as décimas, poemas rimados e com métrica regular. Sarduy, em uma conferência oferecida na ilha de Santa Cruz de Tenerife, explica o porquê dessa eleição formal:

Hoy en día, como el pintor y el poeta disfrutan de una libertad total, hay una crisis de sentido. Voy a citar una de las personas que más marcó mi vida, y con quien prácticamente conviví durante un cuarto de siglo: el gran escritor francés Roland Barthes. Dijo una frase que cito de memoria, a tal punto me conmovió: 'el régimen de sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total o nula, el sentido no existe'. Esto no quiere decir que solamente tenemos que volver a las formas tradicionales. La poesía concreta brasileña, es decir, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, el movimiento 'Noigandres' inventó también formas fijas a partir de una noción del Bauhaus. (Sarduy, 1999, v1, p.254) (11)

Para resolver essa “crise de sentido” Sarduy escolhe o soneto e a décima, criando também, na mesma época, poemas com artifícios de construção muito complexos, como por exemplo, o abc duplo, poema cujos versos começam com uma letra e terminam com essa mesma letra até esgotar todas as do alfabeto (transcreveremos um abc de Sarduy, quando, no capítulo 5 deste trabalho, tratarmos da obra dos integrantes do grupo Oulipo) ou o poema que possui todas as rimas com a letra “x”, letra que, por ter pouquíssima incidência na língua castelhana, faz com que a feitura do poema seja muito difícil.

A décima de Sarduy segue as rimas e a métrica tradicionais: abba:accddc e versos de sete sílabas.

Em sua última fase criativa, Sarduy trabalha obsessivamente temas recorrentes: o erotismo, o desejo, o olhar enviesado, os reflexos especulares, a fugacidade da vida e a morte. O desejo, movimento da vontade em procura do usufruir, de conhecer. O desejo com seu poder faústico e transformador, nunca detido pela razão. Expansão do ser para vencer a morte, para transcender o finito.

Por seu aspecto temático, a décima de Sarduy pode inscrever-se no gênero dos poemas eróticos. O autor transgride novamente este gênero, como o fez com o soneto, pois ao discurso tradicional do poema erótico, falocêntrico (o eu poético masculino é que enuncia) e com a descrição das partes anatômicas da mulher que se mantém passiva na relação, contrapõe um outro discurso: não podem ser diferenciados os sexos dos parceiros,

nenhuma característica anatômica os revela. O eu poético nomeia *cuerpo*, *pieles*, *hueso*, *pellejo*, que podem pertencer a qualquer dos dois sexos, artifício que faz nascer o estranhamento, a ambigüidade, essenciais em todo poema.

A décima transcrita e os poemas eróticos de Sarduy em seu conjunto transcendem a união e o jogo de prazer entre parceiros de sexos diferentes. Existe a possibilidade homem/mulher, mas, também, nestes poemas existe a via em direção à Grécia antiga, onde os filósofos exercitavam os encantos do erotismo com éfebos e as poetisas com donzelas. Para o poeta, o importante é tentar saciar o irrefreável desejo, tornando esse impulso o início da encenação erótica. O retardamento e a interdição, essenciais no erotismo, estão presentes no poema. O retardamento, pelas metáforas, pelos reflexos que opacificam e deformam; a interdição, reforçada pela desapareção da forma inequívoca de diferenciação sexual dos parceiros (homem/mulher; homem/homem; mulher/mulher). José Paulo Paes, em seu texto “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”, afirma:

o erotismo é uma atividade diferencialmente humana – um fato de cultura, portanto –, que abdica de qualquer fim genésico para se preocupar apenas com o prazer em si. Paradoxalmente, porém, o prazer encontra seu maior estímulo não na liberdade de perseguir até onde quiser os seus objetivos, mas na constante interdição de fazê-lo, o ‘interdito criador do desejo’ em que Georges Bataille vê a própria ‘essência do erotismo’. O interdito criador ou tabu está ligado, em suas origens, à esfera do sagrado, à qual incumbia refrear a violência da promiscuidade sexual ... através de um conjunto de regras e proibições. (Paes, 1990, p.15)

Analisando os versos do poema, notamos que o eu poético se exprime como possuidor de um saber e alerta seu interlocutor sobre a efemeridade do prazer, sobre a presença constante da morte, do tempo que não pára, e sobre a aparência da beleza do corpo humano onde jaz oculta a corrupção.

Nos primeiros versos o contato físico, *cuero con cuero*, logo depois, o corpo conotado pela metonímia a parte pelo todo, *las pieles se aproximan y se alejan*. O contato corporal se produz através de uma fina camada de tecido sensível, a pele. Nesse jogo de aproximação/afastamento, nesse retardamento radica a essência do erotismo, movimento análogo ao assinalado por Barthes, ao falar da “encenação de um aparecimento-desaparecimento” (1996, p.16). Esse impulso dúplice de aproximação (“aparecimento” do contato) / afastamento (“desaparecimento” desse contato) cria uma dança reproduzida *en abîme* ou em forma de labirinto, pois se realiza entre espelhos que *reflejan su deseo*. Portanto, essa dança, essa encenação do erótico não é observada diretamente e sim em seu reflexo. A ambigüidade dos signos permite atribuir o desejo às peles que indiciam os corpos que, por sua vez, configuram os seres ou parceiros do ato erótico, como também o desejo, *su deseo*, pode ser dos espelhos que antropomorfizados refletem seu próprio desejo. Inveja do espelho que sempre reflete a imagem, o desejo do outro e nunca a imagem dele.

Se avançarmos nos versos, observaremos que continuamos instalados no reino da ambigüidade: quando o “eu poético” adverte seu

interlocutor com as fórmulas, *no develes, te aconsejo, te revelará*, quem é esse interlocutor? A segunda pessoa do singular sugere um tratamento de igual para igual, um tratamento informal, de confiança, de proximidade. O eu poético pode fazer parte da ação realizada pelos corpos e, portanto, adverte seu parceiro, comunica-lhe um saber. Mas ele também pode estar se dirigindo ao leitor, comunicando-se com um terceiro ser que observa a ação, uma testemunha que exerce o *voyeurismo* ou, finalmente, o eu poético pode estar falando consigo próprio, referindo-se ao “eu” como “tu”. Por essa última hipótese estaria se configurando um diálogo do eu poético consigo mesmo, tornando-se seu próprio interlocutor. Instaura-se um diálogo interno e se dissolve o “eu” que se observa, distanciando-se na forma pronominal “tu”.

O eu poético, imperativamente, adverte seu interlocutor, *no develes la imagen* (o desejo dos corpos refletido pelo espelho) e depois, menos enérgico, *no te aconsejo confiar en ese reflejo*, porque ele possui um saber, ele olha a imagem como se olha a anamorfose, então a matéria se desintegra e aparece a morte. Os corpos entre espelhos, os corpos no labirinto onde serão devorados pelo Minotauro, pela morte.

Os espelhos exercem uma grande atração para os escritores barrocos, justamente pelo poder deformador contido nesse objeto, capaz de refletir uma imagem que se comporta de maneira contrária à original. Os barrocos desconfiam que por trás de cada palavra que tenta atingir o real pulsam várias significações – eis o que caracteriza o fato artístico: o poder da linguagem de transformar-se em um corpo vivo, independente, tão

estranho quanto o real. Gracián nos ensina, em sua obra, que não podemos ver corretamente as coisas deste mundo se não as olhamos pelo avesso, atitude semelhante à de Sarduy: toma formas poéticas, matrizes, figuras, e as transforma, pois para apreender seu significado devemos olhá-las pelo avesso. Conforme veremos mais adiante neste trabalho, em seus ensaios Sarduy teoriza sobre um procedimento intensamente utilizado nas obras dos autores latino-americanos: a paródia, a carnavalização, isto é, o olhar pelo espelho.

Na décima de Sarduy os reflexos proliferam, a imagem dos parceiros no espelho é reproduzida por uma proliferação de metáforas: *reflejo*, *doble perverso*, *reverso*. O devir barroco, a recorrência de traços estilísticos em diferentes escritores, parece legitimar nossa posição de desconfiança no real, impelindo-nos ao olhar oblíquo para usufruir significações por essa leitura em filigrana. A propósito, Gérard Genette explica o seguinte:

o reflexo é o duplo, isto é, ao mesmo tempo um outro e um mesmo. Essa ambivalência funciona no pensamento barroco como inversor de significação que toma fantástica a identidade (eu 'é um outro'). (Genette, 1972, p.24)

O reflexo e a forma espelho são tão importantes para a leitura do poema de Sarduy que aparecem iconizados nos próprios versos: se olharmos o primeiro e o último verso notaremos que um é o avesso do outro. Em *cuerpo con cuerpo: las pieles*, o poder da carne e da sensibilidade exhibe os corpos prestes a iniciar uma dança erótica. Já em *hueso con hueso*,

pellejo, cristaliza-se a metamorfose da matéria, o esqueleto coberto por uma pele degradada, seca. Quando colocamos esses dois versos frente a frente surge com maior intensidade seu espelhamento:

*Cuerpo con cuerpo: las pieles
hueso con hueso, pellejo*

Para construir a imagem de identidade, espelham-se os sons, por meio dos ditongos “ue”, a preposição *con*, as pausas instauradas pelos sinais de pontuação, os dois pontos e a vírgula; para firmar as diferenças de sentido, patenteiam-se os opostos plenitude / decrepitude, vida / morte. No entanto, estas dicotomias não se apresentam separadas, isoladas e sim fusionadas, a morte na vida, a vida na morte.

O erotismo com retardamentos e artifícios tenta postergar a morte, abolir o tempo mas o consegue em parte: na consumação do prazer que os jogos e artimanhas não podem evitar pulsa o gozo, o derramar, *la petite mort*.

A presença da figura do espelho pode ser verificada em todo o ciclo de décimas composto por Sarduy. Na quarta décima (os poemas não estão numerados, seguimos a ordem seqüencial das décimas) o espelho aparece no verso: *o del tuyo en espejo*; na sexta, *en el espejo, una vela*; na décima sétima e na décima oitava se repete o mesmo verso, *em un espejo convexo*; na décima nona, *en el espejo* e na vigésima, no verso *aparece en el espejo*.

Assim como o tema do desejo é uma presença marcante da última fase do poeta, o corpo (como metáfora da literatura ou como instrumento onde pulsam o desejo e o prazer) o é durante toda a sua obra. Já em um de seus primeiros ensaios encontramos a imagem do corpo metaforizada: a literatura como uma arte da tatuagem, como um corpo onde nenhuma inscrição é possível sem feridas. Nas últimas obras, a deterioração do corpo surge como um *leitmotiv*. Por exemplo, na décima analisada, o corpo pletórico de desejo do primeiro verso converte-se em *huesos* e *pellejo*, formas que representam a morte, cujo poder de corrosão está terrivelmente incrustado no último signo. Em outras décimas, esse poder letal está conotado por *ceniza escaza*, *huesos sí*, *uñas y pelo*, *eso queda*. Por meio dessas metáforas o poeta tenta exorcizar a morte, o impiedoso síndrome que o invade.

Em seu ensaio “La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy” os críticos Leonor Ulloa e Justo Ulloa assinalam o seguinte:

La cercanía de la muerte motiva cavilaciones y comentarios filosóficos sobre el cuerpo y la vida. Es de notarse, no obstante, que sus meditaciones, que en momentos aluden hacia un misticismo redentor, hacia una búsqueda de claridad que libere al cuerpo de su carga mortal, pronto se deterioran al insertar en el texto elementos del choteo que minan la seriedad de sus preocupaciones. Ante lo inevitable de la muerte y el inminente deterioro corporal, Sarduy pierde las esperanzas de recuperación y, en un último acto de rebelión, cierra su obra con una última carcajada burlona. (in Sarduy, 1999, v.2, p. 1643). (12)

Sarduy, como o capitão do *Pequod*, espera a morte sem deixar de sorrir. Homem dos trópicos, não desiste mesmo em sua fase terminal, como bem exemplificam estes versos: *No te apresures filosa/ que no ha llegado mi hora ... No por eso / dejaré la piel y el hueso / de menear. Ni las caderas.*

Em seus últimos poemas, podemos observar uma mudança de perspectiva, um forte contraste entre o prazer, o fluir, o desejo anárquico que tudo justifica com a presença constante da morte, da corrupção corporal. A descrição dessa corrupção chega a limites quase intoleráveis em sua última obra *Pájaros de la playa*,

El cuerpo se convierte en un objeto que exige toda posible atención; enemigo despiadado, íntimo, que sanciona con la vida la menor distracción, el receso mas pasajero. Según despunta el día comienzan las curas ... en las uñas roídas, en la planta leprosa de los pies, entre los dedos que van ganando un hongo blancuzco, microscópico y ladino que luego estalla en forúnculos y placas purulentas ... en las rodillas cráter dérmico. (Sarduy, 1999, v.1, p. 975) (13)

A primeira frase soa-nos como se estivéssemos ouvindo a voz do “Adriano” de Marguerite Yourcenar e o resto da citação faz despontar a do Baudelaire artífice da *charogne*. Ecoa, também, no fragmento acima, como na décima analisada, a desesperança ante a presença da morte, mas o desejo como motor de todo prazer continua a pulsar. O eu poético insta a cumprir com o desejo, a estar à altura dele. Não *develes* a imagem do espelho, pois só o desejo nos afasta da morte. O impulso para atingir e experimentar o prazer (retardá-lo por meio do jogo, essência de todo

erotismo) é um processo inerente ao ser humano. As obras de Sarduy são prova disso.

2.4. A Crítica Criadora dos Ensaaios.

A linguagem de Severo Sarduy, tanto ensaística quanto ficcional, é intensamente densa. Os períodos longos, nos quais predomina a hipotaxe, dificultam a leitura, mas a tornam um desafio para o leitor que, ao tentar decifrar os signos lingüísticos, torna-se partícipe da obra literária. Esses textos, repletos de torneios sintáticos e de referências culturais das mais variadas áreas, guardam uma estreita relação com os de Lezama Lima, autor que não tem compaixão pelo leitor, levando-o a se introduzir em um intrincado labirinto de citações, reminiscências e metáforas arrojadas. Note-se, como exemplo, o fragmento de seu ensaio *La dignidad de la poesía* que a seguir transcrevemos:

En toda sustancia poética hay como un punto bisagra, como una señal adhesiva a un caudal que primero aclaró e hizo posible la existencia de lo embozado detrás de su bisagra ... el primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate. En realidad la primera aparición de la poesía es una

dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos.
(Lezama Lima, 1969, p.381) (14)

Lezama vale-se de uma rede metafórica que prolifera, *punto bisagra, señal adherente, punto órfico, respiración*, e a fusiona com uma série de conceitos evidenciando o poético como uma substância que invade, como uma apreensão do superabundante. Se acrescentarmos às metáforas as comparações introduzidas por *como* e as referências mitológicas, o termo *órfico*, por exemplo, percebemos que, embora se trate de um texto crítico, de um ensaio sobre poesia, sua linguagem é densa, inusual nesse tipo de discurso. Lezama recupera de seu universo ficcional um recurso estético presente em seus contos e em seu romance *Paradiso*. Ao enumerar uma série de predicativos para o sintagma nominal *la aparición de la poesía*, um adjetivo, substantivado pelo artigo, substitui o respectivo substantivo: *un extenso* por *una extensión* cria um forte estranhamento, já que os outros predicativos estão formados por um determinante e um substantivo (*una dimensión, una cantidad secreta*).

Como veremos a seguir, os ensaios de Lezama marcaram a escrita de Sarduy que os toma como matriz para logo acrescentar-lhes (não só aos ensaios mas também à prosa ficcional) o ritmo, a respiração do poeta que em nenhum momento pode deixar de ser. Antes de tratar os fragmentos de ensaios e romances de Sarduy, um breve comentário sobre a metáfora de Lezama, *punto bisagra* (o ponto dobradiça). Podemos dizer que essa

metáfora prefigura e, portanto, pode ser relacionada por analogia com o conceito de “dobra” que Deleuze utiliza para caracterizar a estética barroca:

o barroco, dobras infinitas (...) a duplicidade da dobra reproduz-se necessariamente dos dois lados que ela distingue, lados que ela relaciona um ao outro ao distingui-los: cisão em que cada termo relança o outro, tensão em que cada dobra é distendida na outra. (1991, p. 52)

A estética barroca, a estética do feminino (do erotismo), da ambigüidade (da artificialização), do travestido (da condensação, dois termos que fusionados lançam um terceiro). As dobras, o sexo como relembra um texto do escritor Juan José Saer:

observa o vértice que formam, ao fundo, as pernas separadas: uma fenda avermelhada, uma zona estreitíssima onde o talho vertical mostra, entre duas protuberâncias, fugazmente, o seu avesso. Dobras e mais dobras, sobrepostas, postigos elásticos de janelas postas, umas atrás das outras, no longo corredor avermelhado. Dobras e dobras, e depois outras dobras, e mais dobras ainda, parece pensar o Gato, ao começar a caminhar, sem pressa, até a cama. E assim até o infinito. (1997, p.45)

Assim como Lezama, Sarduy escreve seus ensaios com metáforas que produzem no leitor um forte estranhamento, pois o remetem simultaneamente para fora e para dentro do texto. Essa mobilidade, para o exterior e em seguida para o interior, movimentos essenciais para se usufruir todo texto literário, também conota o prazer da alternância

obscuridade e clareza, a alegria e o prazer do 'clarão' que surge na escuridão, trazido por uma significação inesperada, assombrosa. A admiração de Sarduy por Lezama Lima não se resume à influência da escritura lezamiana, estende-se também a fórmulas hiperbólicas do tipo "soy un monge de la religión llamada Lezama" e a relatos para-normais, absurdos para o pensamento cartesiano:

El silencio y la soledad eran los propios de estas regiones desde que las pintó, en este mismo sitio y en un gris inexplicable, Corot. De pronto, desde el fondo del jardín avanzó hacia la casa, o hacia mí, una luz blanca inmensa, como un aerolito que fuera a caer, y que inmediatamente desapareció. Entré al salón sin saber qué hacer ni a quien hablar –vivo rodeado de gente agnóstica, que sólo hubiera reído con ironía de tales experiencias–. Sonó el teléfono. Era Ramón Chao. Me dijo muy sobriamente: ha muerto Lezama. (Sarduy, 1999, p. 1838) (15)

Sarduy escreveu vários livros de ensaios, forma de escrita que, segundo a escritora Lucila Pagliai, é:

una escritura fragmentaria. Sus temas están a mitad de camino entre la filosofía y el arte. Se vale de la arbitrariedad para la selección de sus contenidos e expresa la vocación para manipular las obras de otros autores resemantizadas por interpretación o contexto. Escritura deliberadamente personal que sigue una metodología no-cartesiana. Rescata el arte de la retórica y el derecho a la sofística: todo para convencer, con argumentos oblicuos y recursos inesperados. Por detrás de su apariencia desordenada, provisoria, a veces abrupta en el plano de expresión de sus ideas, el discurso ensayístico tiene una lógica interna muy precisa y característica que lo unifican en una expresión literaria peculiar y autonoma: en abierta contradicción con el método cartesiano que va de lo general a lo particular y

propone el análisis pormenorizado de las partes como modo de acceder a la totalidad, los discursos ensayísticos dan lugar a lo accesorio, a lo accidental, a lo personal e inacabado, introduciendo la pasión por el intelecto. Y con estos instrumentos argumentan con lógica implacable, persuaden escamoteando con astucia, hablan de la convención que es la realidad, reproduciendo por obra del lenguaje, la parcialidad, el desorden y la casualidad –pero también la riqueza– que exhibe la vida. (in Cid, Montoto, 1999, p. 228) (16)

Para construir seus ensaios, Sarduy extrai subsídios de diferentes “saberes”, de diferentes disciplinas. No ensaio “Por uma ética do desperdício” vale-se essencialmente da Lingüística, em *Barroco* da cosmologia, em *La simulación* apóia-se na botânica e na zoologia para reformular o conceito de mimetismo animal relacionado ao barroco, em *Nueva inestabilidad* novamente recorre à cosmologia e à ciência física, em “El heredero”, vale-se do tratamento dado aos sacramentos pelos padres tridentinos. Eis uma *mélange* que solicita um leitor atento, curioso e com fortes desejos de participação na decifração metafórica e conceptual desses textos. Como dissemos anteriormente, acima de todas as coisas, Sarduy é um poeta.

A seguir, transcreveremos algumas passagens de seus principais ensaios e romances com o propósito de assinalar os traços poéticos neles presentes.

Descentramiento: repetición. Que nada perturbe la insistencia, la uniformidad de las fachadas y ornamentos huyendo, rectos, como en la perspectiva de los paisajistas del Renacimiento, hasta la línea de horizonte,

que nada interrumpa la continuidad silogística del texto urbano, de aceras y cornisas, como nada fractura, desde lo ínfimo hasta lo máximo, la continuidad lítica del espacio mensurable, ni la del tiempo, perpetua sucesión de instantes idénticos, sin relación con la experiencia de la vida: un reloj lo marca en cada sala burguesa. (Barroco, 1999, p. 1226) (17)

Agora iremos nos deter na linguagem poética do fragmento acima, já citado como parte de outro maior quando analisamos o poema da elipse de Sarduy.

O texto começa com dois termos colocados em forma especular, refletindo-se mutuamente, *descentramiento: repetición*. À extrema velocidade destas palavras “em espelho” opõe-se o período seguinte, bastante longo e pletórico de complementos e adjuntos que iconizam, precisamente, o descentramento de que trata o parágrafo. O discurso se faz como repetição que produz uma litania introduzida pelas anáforas *que nada perturbe/como; que nada interrumpa/como*. É como se o texto auto-reflexivamente alertasse para sua própria construção, feita de modo a que “nada perturbe” nem “nada interrompa” o seu fluxo constante. A linguagem opaca, metafórica, poética, prevalece. Na *insistencia de las fachadas* e nos *ornamentos que huyen*, ecoam adjetivações borgeanas. O traçado urbano converte-se em *texto urbano*, a continuidade das edificações nos quarteirões transforma-se, graças à ourivesaria poética, em *la continuidad lítica del espacio*. A repetição também está conotada pela estrutura do período com sua vertiginosa proliferação de orações coordenadas e subordinadas, numa

“perpetua sucessão” que funciona como um mantra a assombrar e atrair o leitor.

Abaixo outro fragmento de ensaio.

Según se posa sobre el arbusto –cada variedad tiene el suyo–, la mariposa indonesia emprende su conversión: brotan apéndices, que un saber genético destina a ese espejismo, y se inmovilizan como peciolos; las alas superiores, ya lanceoladas, son hojas a las que atraviesa un nervio medio; placas oscuras o transparentes, brillantes o mates, granulosas o lisas, se van distribuyendo a ambos lados de ese eje. Fijeza. O más bien, balanceo ligero, oscilación, vaivén casi imperceptible: el del viento. (La simulación, 1999, p. 1297) (18)

Aqui, a musicalidade e o poder rítmico da prosa de Sarduy pulsam no discurso. Sua “respiração” é de um poeta. As constantes pausas dessa sintaxe poética, criando segmentos curtos que vão se modulando na descrição da insólita borboleta, mimetizam o próprio pousar do inseto (palavra). Também o excêntrico predomina: a mariposa não é qualquer mariposa, é *indonesia*. O fugidio, o efêmero, a ondulante mobilidade, traços caraterísticos da estética barroca estão presentes neste fragmento, como também o disfarce e a metamorfose, implicitados pela borboleta-flor que esteticamente flutua entre a fixidez e o vaivém quase imperceptível do vento. A borboleta-flor se disfarça porque sim, por desejo de desperdício, “de luxo perigoso, de fasto cromatismo” segundo o próprio autor em outra parte desse ensaio. A borboleta-flor, ser hipertélico, isto é, “vai além de seus fins,

em suma, excedem para nada” (Chiampi, 1998, p.33). A borboleta-flor: o barroco.

No fragmento a seguir, Sarduy retrocede a uma das encarnações da estética barroca, os textos dos padres tridentinos:

*privilgian, contra la concepción luterana de la fe, lo que denominan el **signo eficaz**, sin saber que así promulgan toda una semiología del barroco: una operatividad de los sacramentos **por el hecho mismo de su ejecución**. Todo lo ritual, todo lo escenográfico que rige la ejecución de los sacramentos queda así privilegiado ... los sacramentos no se diferencian más que en el modo de otorgar la ofrenda. (“El heredero”, 1999, p. 1406, grifo do autor) (19)*

Nessa passagem Sarduy trabalha como um *bricoleur*, inserindo as palavras dos padres tridentinos em seu próprio discurso. Notemos como o conceito de *signo eficaz*, divulgado em meados do século XVI por padres de uma conservadora instituição religiosa, a igreja católica, ganha força e parece um conceito extraído de um recente livro de lingüística ou semiótica. A pompa da estética barroca, o desejo de impressionar, como o pavão que abre em leque suas penas, ganham um contorno poético no fragmento transcrito. A pompa para convencer. A face material do signo exacerbada, derramando-se para seduzir. O modo da execução tão importante quanto o sacramento.

2.5. A opacidade poética da ficção

A obra ficcional em prosa de Severo Sarduy se caracteriza também pela linguagem burilada, pelo signo-diamante. A seguir fragmentos de romances:

Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas; desde él caen hasta el suelo los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos, de nylon, enlazados con cintas rosadas y campanitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y Auxilio rayada, pájaro indio detrás de la lluvia ... Mírate. Las lágrimas te han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje. Evita que te lleguen a la piel. (De donde son los cantantes, 1999, v1, p. 329) (20)

No texto acima, que abre o romance *De donde son los cantantes*, o artifício prevalece: cabelos de nylon, botas de pele de zebra, o pássaro índio (tão estranho quanto a *mariposa indonésia* ou o vendedor de *cazuelas de Irán* do romance *Paradiso* de Lezama Lima), a maquilagem (suprema arte do × artifício feminil, do artifício que seduz). A natureza substituída pelo artifício, pela construção do poeta, demiurgo que outorga às palavras um poder ilimitado. O romance começa com uma palavra amada pelos artistas barrocos: plumas, penas. O pavão que seduz abre suas penas em dança erótica. Borromini não se cansa de acrescentar penas às suas fachadas alucinantes de vertiginosa ondulação. Plumas: ornato. Sarduy marca logo no

começo o *modus operandi* de sua escrita: plumas, sim, ornatos, sim. Este “sim”, habilmente colocado na frase, como que sinaliza metalingüisticamente para sua opção estética, fazendo questão de enunciá-la ao leitor, como se dissesse: sim, é com essas metáforas que vou adornando excessivamente o objeto artístico focalizado por minha escrita.

No fragmento, também podemos notar, novamente, o ritmo que seduz com sua ondulada litania. Na primeira frase, a palavra plumas se repete como um mantra cinco vezes, **Plumas**, sí, deliciosas **plumas** de azufre, río de **plumas** arrastrando cabezas de mármol, **plumas** en la cabeza, sombrero de **plumas**, colibríes y frambuesas. Ao ler o texto de Sarduy, não podemos deixar de construir, como se tratasse de um exercício musical para identificar a pulsação rítmica, a seguinte frase: um / um / um, dois, três / um, dois, três, quatro, cinco / um, dois / um, dois, três, quatro. As plumas são de enxofre, o rio é de plumas, as plumas na cabeça, no chapéu junto a beija-flores e framboesas. Não se trata apenas de um excesso mas de uma insólita percepção das coisas, quase que deformadas pela obsessão descritiva de seus aspectos plásticos : o cromatismo frenético, a adjetivação minuciosa e o apego à visualidade exibem uma linguagem que esvazia sua função narrativa para adensar o teor poético de uma fonte bem conhecida, que aqui ressurge recriada —o culteranismo à Gôngora. Sentimos o prazer da linguagem, o prazer da textura, o prazer erótico, a energia da palavra da que falou Roland Barthes no prólogo do romance de Sarduy.

A seguir, outro trecho do mesmo romance no qual o autor artificializa o espaço, um restaurante aonde vão as protagonistas, Auxilio e Socorro, para almoçar.

El self-service está en los bajos de un octaedro de baquelita. Muros de botellas de Coca-Cola sostienen el plafón, que decora una Caída de Ícaro, en rosa viejo y oro. Desde los ángulos, cuatro lámparas móviles recorren los muros con un movimiento sinusoidal y a veces se detienen sobre fuentes de zanahoria rallada, huevos en gelatina o remolacha en almendra que están incrustadas, en nichos de mimbre, entre las botellas. Un arpegio de xilófono, a cada recorrido de la luz, asciende o desciende en la escala según la altura del haz y se detiene en una nota cuando éste lo hace en un plato. Como la remolacha en almendra se encuentra prácticamente al nivel del techo, la nota correspondiente es un chillido que se vuelve ronco cuando el foco comienza la senoide. (De donde son los cantantes, 1999, v1, p.334)(21)

É notável, neste fragmento, o processo de singularização no tratamento dado ao espaço mediante a introdução de elementos pormenorizadores como sofitos, lâmpadas com feixes de luz em movimento sinusoidal, arpejos de xilofone e octaedros de baquelita. O espaço, sobrecarregado de objetos não apropriados para o lugar (o ambiente “kitsch”), prefigura as decorações e ambientes que Almodóvar filmaria uma década depois do lançamento do romance de Sarduy. Para ressaltar o artificial, Sarduy, muito habilmente, o contrapõe ao natural: as luzes hollywoodianas, os movimentos em de forma de sinusóide, junto a cenouras, ovos em gelatina e beterrabas em amêndoa. A banalização da música ou o

uso pouco apropriado ou, ainda, utilitário (o arpejo de xilofone que soa a cada percurso de luz), corrente em nosso tempo, relembra-nos os compassos de *Para Elisa*, disseminados pateticamente pelos caminhões que vendem gás, na cidade de São Paulo, para alertar e instar os que carecem do combustível a preparar o dinheiro para comprá-lo. No texto acima, Sarduy vale-se de um recurso recorrente na escrita dos escritores barrocos: a mescla de registros, o elevado e o baixo. A geometrização do espaço, *desde los ángulos / al nivel del techo*, e a vertigem que produz o movimento (*movimiento sinusoidal / recorrido de la luz*) são provocadas precisamente por esse movimento ondulante, em curva senóide que conota a representação gráfica da dobra.

O fragmento citado pode ser relacionado com outro, “En una disco”, do poeta argentino Arturo Carrera, influenciado pela construção poética de Sarduy.

Casi no la veía, las manchas de la luz / la atigraban, la unían a los amigos que bailaban también / a nuestro alrededor como animales muy ágiles, muy leves. / No...pájaros...pero sí felinos saltando, y oseznos / jugando y focas en el agua, / muy veloces, muy brillantes y oscuros. / Hasta que nos inundó la luz negra. / Con los ojos fósforos, los dientes que restallaban, / forzando el color más diáfano, / nos volvimos más visibles. (Carrera, 1994, p.113) (22)

Hiper-espaco onde tudo é simultâneo, confluyente, fragmentado e mutante. Em lugar da senóide de Sarduy, a *luz negra* e *el laser*. Corpos que dançam e iluminados configuram o oxímoro *brillantes y oscuros*. A influência

de Sarduy pode ser notada não só em Carrera, mas também em Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Eduardo Milán.

Gracián defendeu o olhar como o sentido mais importante , essencial à percepção artística: *el ojo, miembro divino*. O olhar barroco atenta ao plural, ao descontínuo e a alegoria se sensualiza, adquire um viés patético e passional que fragmenta o real, o exaspera, o mortifica. Eis o próximo fragmento de um romance de Sarduy que pode ilustrar o pensamento de Gracián:

Sacó el cubrecama. Se acostó boca arriba, con las manos en la nuca. En el espejo de cobre, sobre la repisa, se contemplaba a sí mismo contemplando a las tres mujeres que escudiñaban en el otro espejo sus intersticios. La estaca le fue creciendo; el frenillo le tiraba, cada vez más erecta y dura, hasta que alcanzó su posición de torre. De la repisa, junto al espejo, tomó un pote de crema. Hundió en él los dedos y con ellos embarrados, comenzó a sobarse el glande. Por el orificio apuntó una gota gruesa y translúcida: en ella, cóncavas y miniaturizadas, se reflejaron las chinatas recogiendo el cubrecama. (Maitreya, 1999, p. 648) (23)

Predominam, na narrativa acima, os reflexos especulares. A personagem do romance de Sarduy, como a de Guimarães Rosa do conto “O espelho”, contempla-se contemplando. Sarduy acrescenta à contemplação roseana um outro reflexo: a personagem contempla-se contemplando as mulheres que se contemplam em um outro espelho. Bonecas russas, labirintos, fuga, *mise en abyme*. Sarduy explora em sua poética narrativa um tema caríssimo à estética barroca: a eroticidade do

olhar. O *voyeurismo* indiscreto, o olhar devassador, penetrante para tentar atingir o real, ou melhor dizendo, para criar o real. Ecoam na imagem do sênem como espelho côncavo refletindo as chinesas as primeiras tomadas do filme de Orson Welles, *Citizen Kane*, quando cai da mão do protagonista principal uma bola de cristal que reflete, em forma côncava, a casinha nevada e a enfermeira que entra depressa na habitação assim que ouve o ruído da bola ao tocar o solo. Enfim, o que o leitor capta nessa cena criada por Sarduy é o desejo sexual emoldurado numa projeção múltipla de reflexos cujo principal efeito é o prolongamento da duração e fruição do gesto do personagem. Seu ato e a linguagem que o focaliza se conjugam nesse instante máximo de suspensão.

Neste fragmento está representado com intensidade o “olhar” barroco: o olhar enviesado, o olhar refletido em espelhos, o olhar que se desloca para captar a forma, o olhar anamorfótico. Olhar definido com precisão pela crítica francesa Christine Buci-Gluksmann em seu livro *La folie du voir*.

L'on pourrait définir l'oeil baroque comme un regard anamorphique. Dans son appétit quasi pulsionnel de merveilleux, d'artifices, d'inattendu et de desillusion de l'apparaître ... mettant en oeuvre une loi et ses variations, ses perversions, ses points de vue ... la perspective fonctionnera à la fois comme science de la vue et art de la grande illusion, effet d'éloignement truqué, jeu d'apparences ... la masque propre au baroque ferait coïncider ici raison et sans raison, en une loi toujours déviée, prise de biais. (Buci-Gluksmann, 1986, p.41)

A seguir o último fragmento:

El cielo estaba leproso. La humedad y el calor, como un ácido, habían corroído las fachadas encaramadas las unas encima de las otras; cascarones morados, como postillas o chancros supurantes, se desprendían de dinteles incompletos, pórticos triangulares y resquebrajadas volutas. En los techos hundidos anidaban pájaros marinos, lagartos jaspeados, de colas espinosas, guacamayos alborotosos y gatos embelesados, indiferentes a las hordas de roedores. (Cocuyo, 1999, p. 858) (25)

Novamente o poder dos signos com sua potência poética. O calor, a umidade desgastando a matéria. A morte paira nesse fragmento representada pela podridão ou como diria Lezama para conotá-la, *la muerte*, *la verde*. O mofo, as úlceras que drenam pus, imagens da morte como presença constante, tema recorrente na obra de escritores filiados à estética barroca. A temática da morte não é atenuada com metáforas eufemísticas ou preciosas; ao contrário, a morte se desnuda por essa poética do repulsivo que, viabilizada pela modernidade, atua com impacto no receptor.

Notamos, também, neste fragmento a utilização do mecanismo de artificialização da linguagem denominado proliferação, que analisaremos em detalhe no próximo capítulo. Uma cadeia de significantes progride metonimicamente traçando uma órbita ao redor desse significante ausente: a morte. *El cielo leproso, como un ácido que corroía las fachadas, os chancros supurantes, los techos hundidos*, todos esses signos vão se sobrepondo como escombros, ruínas. A casa palaciana (toda casa é uma estratégia para enfrentar a morte) corroída pela natureza, a morte. É recorrente na obra de Sarduy, em sua totalidade, uma dicotomia ou oposição entre a exuberância, a proliferação, o excesso e a calada morte, *la*

que no se nombra, a falta. A casa magnífica do fragmento citado, com seus *dinteles*, *pórticos* e *volutas* (artifícios), corroída pela natureza que coloca nos restos dessa casa uma decoração não menos “magnífica” e exótica: *pájaros* mas não qualquer pássaro, *marinos*; *lagartos* mas *jaspeados de colas espinosas*; *guacamayos* e *gatos* mas *alborotados*, *indiferentes* e *embelesados*. Em suas últimas obras (o romance *Cocuyo*, o ensaio *La simulación*) o autor opera uma virada em direção a um barroco configurado pela natureza, posição da qual sempre esteve afastado em benefício de sua postura da “irrisão da natureza” produzida pelos mecanismos de artificialização. Mas é preciso entender essa retomada da natureza. A natureza “barroca” de Sarduy é quase artificial: animais pletóricos de arabescos, jaspeados porque sim, sem utilidade nenhuma.

Na passagem extraída de *Cocuyo*, desponta a sensação de repulsa, a exuberância do macabro, imagem predileta da estética barroca para simbolizar a vida precária. Grande parte da última produção poética de Sarduy (sonetos e décimas) estão imbuídas de uma espécie de *memento mori*, lembra que morres. Sabemos que é arriscada toda aproximação entre vida e obra, principalmente quando tratadas como projeções lineares, transparentes; entretanto, somos tentados a perceber contaminações mútuas entre esses dois universos, ainda que de forma enviesada (como o próprio olhar barroco). Assim, podemos estabelecer uma analogia entre o fragmento citado e a vida do autor: sua exuberante vida (fastuosa, complexa

e formosa como uma casa palaciana) corroída pela doença "pós-moderna" que ainda destrói, em forma lenta e macabra, muitas vidas.

No prefácio da edição brasileira da obra de ensaios de Sarduy *Escrito sobre um corpo*, a crítica Suzanne Jill Levine observa as influências de José Lezama Lima e de Jorge Luis Borges na sua obra. Achamos pertinente a idéia de Sarduy como herdeiro desses dois escritores hispano-americanos. Do nosso ponto de vista, de Lezama herdou os parágrafos milionários de palavras, a proliferação de significantes, o virtuosismo formal, o humor corrosivo, a intransigência com o gosto popular, a aristocracia do espírito. De Borges, o desassossego existencial dos seus textos que se oculta sob a aparente calma de suas construções lógicas, exatas, de sua linguagem acética. As influências, tal como bonecas russas, estendem-se ao passado, já que, assim como Sarduy possui marcas de Lezama e Borges, estes autores também possuem as suas: no caso de Lezama, os "Ramones" (Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Pérez de Ayala), Rubén Darío, Huysmann, Góngora, escritores latinos. Borges, Francisco de Quevedo, Macedonio Fernández, Baltasar Gracián, os cabalistas judeus, os gnósticos. Segundo o que afirmamos no primeiro capítulo, esse *continuun* de traços estilísticos, essas matrizes, foram transformadas, metamorfoseadas por Sarduy plasmando finalmente sua escrita.

Estabelecendo uma analogia com a música, podemos dizer que assim como o grande trompetista Miles Davis (o Picasso da arte invisível, segundo Duke Ellington) é fruto da simbiose estilística de Lester Young (um músico

que joga com o tempo -como Borges- “abrandando-o” mediante a deformação, mediante o “esticar” do tempo das melodias) e de Charlie Parker (um gênio da proliferação, do ornamento, do excesso, uma espécie de Lezama narcotizado pelo som), Sarduy é o fruto da simbiose, da união estilística dos escritores mencionados. Acreditamos que é pertinente a analogia entre escritores barrocos e músicos de jazz pois, em nosso entender, esse gênero musical guarda estreitas relações com o barroco. Um dos processos estilísticos do jazz é a releitura de um *standard*, isto é, improvisar sobre uma música de domínio público, por exemplo, uma canção famosa (*The very thought of you, Summertime, Isn't she lovely?*, etc.). Nesse enxame de proliferação de notas musicais, de alterações tonais, rítmicas e melódicas, a melodia ultra-conhecida só pode ser apreciada em uma “audição em filigrana”, assim como o texto barroco, segundo o ensaio de Sarduy a ser analisado, em uma “leitura em filigrana”. Nada mais similar ao processo de escritura barroca, à eroticidade do texto que esconde debaixo de tules a desejada significação. Por trás dessa exasperada proliferação, desses ornamentos borrominianos, desse aparente caos, existe um alicerce lógico implacável, uma série de *patterns* e progressões de acordes a serem respeitados implacavelmente. A idéia de labirinto se impõe ante esses dois discursos, o musical e o verbal, pois nada define melhor um labirinto que a fórmula do caos ordenado. Talvez o assombro que nos produzem tais construções esteja relacionado com as semelhanças que guardam com a vida: um destino férreo sobre o qual realizamos variações.

De Lezama, Sarduy ocupou-se em grande parte de sua obra crítica, como em parte, já tratamos. Borges foi homenageado por Sarduy em um de seus últimos poemas, “Lucidez”, texto que se oferece com uma função dupla: ressaltar atributos conferidos ao homenageado é também uma forma de auto-homenagear-se. Sarduy nomeia com “sílabas ardentes”, recria o universo dando textura e ressonância às palavras. Eis o poema:

LUCIDEZ

Jorge Luis Borges

*De cuantos hombres Dios ha reclamado
a su diestra, ninguno tan preciso
en su misión: la de nombrar lo que hizo
el Creador torpe y apresurado.*

*Necesitaba el Hacedor supremo
de un humano hacedor, austral y ciego,
que completara su invención: un juego
de sílabas ardientes, que al extremo*

*de su caída en el vacío adverso,
se decantan en forma de universo.
Supo soñarlas el Demiurgo altivo,*

*darles textura, resonancia, nombre
-y su imagen, entre ellas, dar al hombre-.
Pero aún le faltaba un adjetivo. (26)
(Sarduy, 1999, p. 218)*

A própria escolha da forma poética de composição para a escrita de um texto alusivo a um autor revela a mescla de visão crítica e criação como realidades que se espelham na textura da linguagem.

O culto divinizado a Borges, figura não nomeada no corpo do poema, a identificação da criação com um jogo, a construção cruzada dos sintagmas *Hacedor supremo / humano hacedor*, os constantes encadeamentos (enjambement) entre os versos mimetizando o desdobrar da imagem pelo universo (tal como a própria Criação), a ressonância especular e sonora criada entre os signos (*misión, invención, nombrar, nombre, hombre, ciego, juego...*), enfim, todos esses procedimentos acentuam o modo poético com que Sarduy traça seu pensamento, seja sob a forma de poesia, seja sob a forma da prosa.

A hipérbole é uma constante em Sarduy. Sua poética, como dissemos anteriormente, é um extenso diálogo com a tradição estética barroca (poemas visuais e formas fixas) que foi absorvida e transfigurada nas suas obras artísticas. Sarduy, ourives da língua castelhana, incorporou à sua vida a metamorfose, o artifício e o excesso. Excesso de estética, excesso de vida, intensamente vividas mesmo tingidas de angústia. Note-se como essa doença-escrita-vida concretiza-se como discurso, na sua entrevista ao jornal *La Nación*, realizada um ano antes de sua morte.

La gente muy angustiada como yo, muy enferma, muy fóbica, con mala salud, tiene forzosamente que hacer muchas cosas. Si yo me quedara sin escribir, sin pintar, sin venir a Gallimard, creo que me moriría enseguida.

Yo no escribo ni para lograr una obra estética o una estructura determinada, narrativa, ni para llegar a un estilo, ni tampoco para contar una historia. Escribo para curarme, esto es importante. Y eventualmente para curar a los demás. Para mí la escritura es una cosa terapéutica. Escribo y pinto para curarme, para no morirme. (in *La Nación*, "Cultura", 1992, p. 6) (27)

Para qualificar o núcleo *gente* proliferam as locuções adjetivas, *muy angustiada, muy enferma, muy fóbica, con mala salud*. Os adjuntos de modo também crescem: *sin escribir, sin pintar, sin venir*. É curioso o paradoxo que se cria entre a abundância da linguagem –enumeração, repetição– e a falta contida na semântica: o muito (*muy*) e o sem (*sin*), excesso formal, esvaziamento vital. Também se repete nas frases a estrutura *Yo no escribo ni ... para*, numa contínua negação que constitui uma espécie de terapia: negar para, afinal, afirmar. A escrita é a cura.

Após sua última reportagem, Sarduy continuou escrevendo. Não se curou, mas sua obra exerce um tipo de "cura" em seus leitores, como sua fala propôs: o poder de suas palavras insta a tentar ser criativos. Se existe um Deus, Sarduy está à sua direita. O adjetivo que faltava a Borges era *sarduy*.

3. O olhar teórico de Sarduy sobre o barroco

Neste capítulo analisaremos dois ensaios que se encontram no livro *Escrito sobre um corpo* (1979). No primeiro, “Por uma ética do desperdício”, Sarduy analisa diversos traços de artificialização que configuram a estética barroca. Para uma melhor compreensão desse ensaio, a que, a nosso entender, surgiria da relação entre as obras e a teoria, acrescentamos alguns exemplos de textos de escritores latino-americanos aos já mencionados pelo autor. No segundo, “Sobre Gôngora: A metáfora ao Quadrado”, à voz de Sarduy e à nossa se juntam as de Dámaso Alonso e Lezama Lima que trataram, ao longo de suas obras, de temas relacionados com a poética de Gôngora.

3. 1. “Por uma ética do desperdício”

Antes de começar seu ensaio, Sarduy coloca uma epígrafe de A. Moret que marca as intenções do ensaísta: a análise de obras literárias e de

arte latino-americanas. Assim, deixa claro que essa análise não é simples como não o é um tema tão intrincado como o barroco. A epígrafe é a seguinte:

É legítimo transpor ao terreno literário a noção artística de barroco. Essas duas categorias oferecem, sob diversos pontos de vista, um paralelismo notável: são igualmente indefiníveis. (Sarduy, 1979, p. 57)

A análise de Sarduy inicia-se destacando que o Barroco desde o seu nascimento estava destinado à ambigüidade semântica e menciona todas as suas acepções encontradas em dicionários e enciclopédias que vão da já célebre “pérola irregular” até o nome de um dos discípulos dos Caracci, Barocci, por demais sensível e amaneirado. O objetivo de Sarduy é criar um esquema operatório preciso para definir a estética barroca e evitar a mencionada difusão semântica. Para isso ele marca três características essenciais dessa estética: a artificialização, a paródia e o erotismo.

3. 1. 1. Artificialização

O autor se afasta da visão de Eugenio D'ors, que relaciona o Barroco com a natureza, com o deus Pan presidindo toda obra barroca autêntica. Sarduy, pelo contrário, observa na repetição de volutas, de arabescos e de máscaras, a apoteose do artifício. O processo de extrema artificialização utilizado em várias obras da literatura e da arte latino-americanas já basta para assinalar nelas a instância do barroco. Sarduy chama de artificialização

ao processo de mascaramento, de envolvimento progressivo, de adensamento do significante. Distingue a utilização de três mecanismos na artificialização da linguagem. São eles:

3.1.1.1. Substituição

Quando Lezama, no famoso capítulo VIII de seu romance *Paradiso*, chama o enorme membro viril da personagem Farraluque (que era magro e alto) de “aguijón del leptosomático macrogenitoma” o artifício barroco se manifesta a nível sígnico:

Lezama poderia ter escrito: o pênis do magro e alto Farraluque.

Se :	pênis	do	magro	alto
So :	membro viril	de	pouco peso	de grande estatura

Mas, Lezama optou por adensar os significantes, ou seja, os significantes que correspondem aos significados “membro viril”, “de pouco peso” e “de grande estatura” foram escamoteados e substituídos por outros totalmente afastados deles: em lugar de pênis, ferrão, em lugar de magro, leptosomático e finalmente em lugar de alto, macrogenitoma. Os adjetivos substitutos têm também uma função visual pois iconizam, devido a seu comprimento, o tamanho descomunal do sexo da personagem Farraluque. Com a troca dos significantes, a frase ficou:

Se : ferrão	do	leptosomático	macrogenitoma
So : membro viril	de	de pouco peso	de grande estatura

Podemos acrescentar que Lezama, com a utilização das duas palavras híbridas e “difíceis”, leptosomático e macrogenitoma, vale-se de outro procedimento essencialmente barroco e terminantemente proibido por outras estéticas, a clássica, por exemplo: a mistura de registros, do vocabulário vulgar (ferrão) e do elevado (leptosomático e macrogenitoma).

O processo de substituição está enraizado no processo metafórico caracterizado, segundo o crítico Roman Jakobson, a nível lexical, ou seja, no eixo paradigmático.

Na obra de Lezama existem muitos exemplos do mecanismo de substituição: *mejillas de cojín mongil por mejillas de almohadón de monja*. Também, *rectificaba su sudor por se secaba*. Por incorporar “antropofagicamente” os traços barrocos em sua obra, são abundantes os exemplos de artificialização da linguagem. Em outro autor, Alejo Carpentier, também podemos encontrar exemplos desse mecanismo em seu livro *En el reino de este mundo*: *alamudes o pernios en forma trebolada por pasadores o goznes en forma de trébol*. As palavras *alamudes* e *pernios* são palavras estranhas e arcaicas pouco utilizadas.

Tomando o romance *Paradiso* como exemplo, Sarduy faz referência a um processo de substituição visual. Trata-se da capa desse romance, na edição mexicana da casa Era. O significante visual que corresponde ao

significado chapéu foi substituído por uma cornucópia (vaso corniforme cheio de flores e frutos) exuberante. Sarduy acrescenta:

estas obras ampliaram a distância entre as duas faces do signo, o que constitui a essência da linguagem barroca, em contraposição à estreita aderência destas, suporte da arte clássica. Abertura, cisão entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é metáfora. Distância exagerada: todo o barroco não é mais do que uma hipóbole” (1979, p.61).

Outro exemplo de substituição visual é o que aparece na capa da edição original do livro *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, realizada pelo artista Vicente Rojo: a passagem do romance na qual as personagens foram afetadas com a “epidemia” de esquecimento foi substituída pelos rótulos que elas colocavam nas coisas da casa para não esquecer seu nome. A capa traz vários rótulos que remetem à passagem textual mencionada.

3.1.1.2. Proliferação

É aquele mecanismo que consiste em obliterar o significante do significado, substituindo-o não por outro significante mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente. Segundo Sarduy, trata-se de uma enumeração disparatada, acumulação de diversos nós de significação, justaposição de unidades heterogêneas, lista díspar e colagem.

Se

Se

Se

Se

(Se)

So

Este mecanismo responde por sua vez a duas tipologias:

a) No capítulo III do romance de Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Sarduy encontra um exemplo do mecanismo de proliferação e diz o seguinte: “para conotar o significado de “desordem” Carpentier traça ao redor do significante (ausente) uma enumeração de instrumentos astronômicos usados arrevesadamente e de cuja leitura inferimos o caos reinante” (1979, p. 63):

Puesto en el patio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas. La balanza hidrostática servía para comprobar el peso de los gatos; el telescopio pequeño, sacado por el roto cristal de una luceta, permitía ver cosas, en las casas cercanas, que hacían reír equívocamente a Carlos, astrónomo solitario en lo alto de un armario. (Carpentier, 1980, p.23) (1)

Se 1

relógio de sol/
relógio de lua

Se 2

balança hidrostática/pesar gatos

Se 3

telescópio/ver coisas
próximas

(Se)

(desordem)

So

(desarranjo, coisas colocadas fora de
lugar ou que não cumprem sua função)

b) Segundo Sarduy podemos fazer uma enumeração que se apresenta como uma cadeia aberta, como se um elemento, que, vindo a completar o sentido esboçado, a concluir a operação de significação, tivesse que concorrer para fechá-la, terminando assim a órbita traçada ao redor do significante ausente. A leitura nos conduz à contradição dos significantes, que em lugar de completar, vêm se desmentir, se anular uns aos outros.

Sarduy acrescenta que na exuberância barroca do livro *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (1976), são detectáveis os dois procedimentos já mencionados. O significante Diabo exclui toda denominação direta. Nunca é assim nomeado. Essa cadeia de significantes permite uma leitura radial de seus atributos. Da obra de João Guimarães Rosa, tomamos os significantes empregados pelo autor para obliterar o significante Diabo. Rosa vale-se essencialmente da metonímia para a construção dos termos que substituem a palavra Diabo: 1) Cujo; 2) O Oculto; 3) O Tal; 4) O Que Diga; 5) O Não Sei Que Diga; 6) O Que Não Fala; 7) O Que Não Ri; 8) O Que Nunca Se Ri; 9) O Sem Gracejos; 10) O Tristonho;

11) O muito Sérico; 12) O Sempre sério; 13) O Austero; 14) O Severo-Mor; 15) O Galhardo; 16) O Romaozinho; 17) O Rapaz; 18) O Homem; 19) O Indivíduo; 20) Dião; 21) Dianho; 22) Diogo; 23) Pai Da Mentira; 24) Pai Do Mal; 25) O Maligno; 26) O Coisa-Ruim; 27) O Tendeiro; 28) O Mafarro; 29) O Manfarri; 30) O Canho; 31) O Coxo; 32) O Capeta; 33) O Capiroto; 34) O Das Trevas; 35) O Tisnado; 36) O Pé Preto; 37) O Pé de Pato; 38) O Bode Preto; 39) O Cão; 40) O Morcegão; 41) Gramulhão; 42) O Xu; 43) O Temba; 44) O Duba-Duba; 45) O Azarape; 46) O Dê; 47) O Dado; 48) O Danado; 49) O Danador; 50) O Arreganado; 51) O Diá; 52) Diacho; 53) O Demo; 54) O Drão; 55) Barzabu; 56) Lucifer; 57) Satanás; 58) Satanazim; 60) Satanão; 61) Sujo; 62) Dos Fins; 63) Solto-Eu; 64) O Outro; 65) O Ele; 66) Rincha-mãe; 67) Sangue D'Outro; 68) Muitos Beijos; 69) Rasga-Em-Baixo; 70) Faca-Fria; 71) Fancho-Bode; 72) Treciziano; 73) O Pactário; 74) Azinhaure; 75) O O.

3.1.1.3. Condensação

Podemos dividir o mecanismo de condensação em duas partes. A permutação fonética e a condensação. A permutação fonética formaliza-se da seguinte maneira:

a) Permutação:

Se 1: *vaya* (Presente de Subjuntivo do verbo ir em espanhol)

Se 2: *gallo* (ave galinácea)

Fonema 1 (Se 1) Fonema 2 (Se 1) Fonema 3 (Se 2) Fonema 4 (Se 1) : valla
Fonema 1 (Se 2) Fonema 2 (Se 2) Fonema 3 (Se 1) Fonema 4 (Se 2) : gayo

A frase correta do ponto de vista ortográfico é “Se me vaya un gallo”. Depois de realizada a permutação a frase se transforma em “Se me valla un gayo”, mudando o plano de expressão das duas palavras “núcleo”: vaya (núcleo do sintagma verbal) e gallo (núcleo do sintagma nominal). Podemos acrescentar que também do ponto de vista semântico a frase é modificada e ganha um contorno estranho. A frase ortograficamente correta, como vimos, é “Se me vaya un gallo”, oração subordinada que significa que um galo poderá se afastar de um sujeito caracterizado pelo expletivo “me”. A frase transformada permite-nos observar a mutação de um verbo, “vaya”, em um substantivo “valla” (obstáculo, cerca) e de um substantivo, “gallo”, em um adjetivo “gayo” (alegre, vistoso), daí o contorno ao qual nos referíamos acima.

O processo de condensação, propriamente dito, pode verificar-se da seguinte forma:

b) Condensação:

Se1 → Se 3 ← Se 2
← So →

Sarduy apresenta um exemplo extraído do romance de Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres*:

Se 1 máquina → Se 3 **maquinescrito** ← Se2 escrito
← Datilografado →

No momento da publicação do ensaio de Sarduy, não tinha sido publicado o livro *Larva* do escritor espanhol Julián Ríos, que leva o procedimento acima citado a converter-se em uma constante escritural. Em dezembro de 1988, apareceu na Espanha, *Larva, Babel de una noche de San Juan*, o primeiro dos cinco textos que compõem a singular série narrativa do escritor. O livro despertou a eufórica adesão de um nutrido grupo de escritores, entre eles, Haroldo de Campos, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Saúl Yurkievich. Inscrita na genealogia que inclui Rabelais, Cervantes, Sterne, Carroll e Joyce, a obra de Ríos foi vista como *un ensanchamiento* dos limites da língua espanhola. Transcrevemos algumas palavras “condensadas” que aparecem na obra de Julián Ríos:

destriparlador: *destripar* - *parlardor*

episádica: *episodio* - *sádica*

gramítica: *gramática* - *mítica*

agujeroglíficos: *agujeros* - *jeroglíficos*

reciclonear: *Reciclar* - *ciclón* - *clonear*

perversátil: *perverso* - *versátil*

esfinterco: *esfínter* - *terco*

maletra: *maleta* - *letra*

Uma das personagens de Ríos de seu artigo *La vida sexual de las palabras* diz: “Hasta los morfemas hacen el amor -concluyó Milalias-. Sincopadamente. Podría hablar-se, atendiendo al musiquismo verbal del **Finegans Wake**, de su ‘estereosexualidad’. Polifonía polimórfica, de palabras-maletas o mulatas.” (Babel, 1988, p. 25) (2). Na mesma revista, Haroldo de Campos escreveu um artigo sobre o livro de Ríos e assinala os autores em língua espanhola que seriam os antecessores do escritor espanhol. Dessa forma, contesta uma opinião de Borges segundo a qual o espanhol não era uma língua apropriada para a construção de palavras-valise. Dentre os escritores mencionados por Campos destaca-se o poeta chileno Vicente Huidobro de *Altazor*.

Transcreveremos um fragmento desse poema que merece o seguinte comentário de Campos: “Em seu texto reverberam as mais ousadas transgressões léxicas, as palavras se decompõem e se alternam mutuamente em cintilantes jogos de malabares”. (Babel, 1989, p.24)

*Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima*

Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golombrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo... (3)

No poema podemos observar a utilização do mecanismo de permutação e de condensação . Entre outras incidências, verificamos *La violondrina y el goloncelo* (permutação):

Se1: *violoncelo*

Se2: *golondrina*

Se 1 com a permutação fonética: fonema 1 (Se1) + fonema 2 (Se1) + fonema 3 (Se1) + fonema 4 (Se1) + fonema 5 (Se1) + fonema 6 (Se1) + fonema 6 (Se2) + fonema 7 (Se 2) + fonema 8 (Se2) + fonema 9 (Se2) + fonema 10 (Se2): *violondrina*

Se2 com a permutação fonética: fonema 1 (Se2) + fonema 2 (Se2) + fonema 3 (Se2) + fonema 4 (Se2) + fonema 5 (Se2) + fonema 7 (Se1) + fonema 8 (Se1) + fonema 9 (Se1) + fonema 10 (Se1): *goloncelo*

Também no poema de Vicente Huidobro verificamos a presença do processo de condensação no termo *lunala: luna - ala* .

Campos acrescenta os nomes do poeta peruano César Vallejo (o nome de seu livro principal, *Trilce*, já é uma condensação de *triste* e *dulce*), do poeta argentino Oliverio Girondo (principalmente seu livro *En la*

masmédula), de Julio Cortázar (o “idioma gílgico” que aparece em *Rayuela*), de Goytisolo e seu livro *Juan sin Tierra* e de Guillermo Cabrera Infante e seu *Tres tristes tigres*.

João Guimarães Rosa também utiliza o processo de condensação em suas obras de ficção. Em seu livro *Tutaméia*, pleno de contorsões sintáticas e neologismos, existem, entre outros termos, os seguintes: coisinhiquezas, bizarrir, psiquepiscava, quadrumanamente.

O mecanismo que acabamos de analisar poderia corresponder às anamorfoses das artes visuais. Uma primeira leitura/olhar produz o estranhamento, a confusão. Quando ajustamos nossa leitura/olhar deslocando-nos, exercendo outro ponto de vista, lendo/olhando enviesadamente, usufruímos melhor o termo ou a imagem. Estabelece-se uma relação entre dois significantes de cuja condensação surge um outro que carrega os significados desses significantes mais um terceiro produto da interação. A fusão dos termos e o jogo com a face material do signo engendrando novos significados possuem um forte conteúdo erótico: o velado do signo a ser decifrado.

3.1.2. Paródia

Sarduy cita o crítico literário Robert Jammes, que logo depois de ler a paródia feita por Góngora a um romance (composição poética tipicamente espanhola) de Lope de Vega, faz o comentário:

Na medida em que este romance de Góngora é a desfiguração de um romance anterior que é preciso ler em filigrana para que se possa gostar totalmente dele, pode-se dizer que pertence a um gênero menor, pois não existe senão em referência a outra obra. (Sarduy, 1979, p. 68)

Sarduy cita e depois contradiz o crítico mencionado, pois afirma que só na medida em que uma obra seja a desfiguração de uma obra anterior, que se tenha que ler em filigrana para que se possa gostar totalmente dela, está pertencerá a um gênero maior. Sarduy coloca a paródia, a carnavalização da linguagem no cerne da estética barroca:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, portanto, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas. Na carnavalização do Barroco se insere, traço específico, a mistura de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro – cartas em um relato, diálogos nessas cartas, etc. – o que significa, como apontava Bakhtin, que a palavra não é so o que figura, mas também o que é figurado, que é ela o material da literatura. (Sarduy, 1979, p. 69)

Como se vê, a definição do barroco proposta por Sarduy apresenta um caráter extremamente amplo, inserindo em seu bojo diversos aspectos e procedimentos estéticos. Uma profusão, aliás, bem barroca.

Sarduy contrapõe aos mecanismos de artificialização, nitidamente estéticos, a paródia e carnavalização que, com sua mistura de gêneros, implicam uma noção nitidamente cultural, histórica. O autor, para codificar a leitura das unidades textuais em filigrana, passa a denominá-las *gramas* segundo a denominação proposta pela crítica Julia Kristeva. Ato seguido,

diferencia a intertextualidade da intratextualidade. A primeira tem como elementos constituintes a citação e a reminiscência, a segunda divide-se em gramas fonéticos, sêmicos e sintáticos.

Na intertextualidade, textos em filigrana são introduzidos, segundo salienta Sarduy, na superfície plana da obra como elementos alógenos a esse texto: são as citações e reminiscências. O exemplo extremo desse tipo de mecanismo seria Jorge Luis Borges, que cita livros e escritores que não existem: *The Approach to Al-Mu'tasim* de Phillip Guedalla ou *The God of the Labyrinth* de Herbert Quain, e deles ainda extrai citações, analisa tramas e a obra literária dos autores. Sarduy esclarece que, como em Borges o elemento paródico é um recurso central da sua obra, as citações, indicadores exteriores de paródia, podem se permitir a falsidade, podem ser apócrifas. Em referência à reminiscência, texto estranho que se funde com o primeiro, Borges também é exemplar com a seguinte frase extraída do prólogo de suas conferências editadas na França :

En 1946, un président dont je ne veux pas me rappeler le nom vint à la présidence. Un jour, peu après son accession à la présidence, je fus honoré de la nouvelle que j'avais été renvoyé de la bibliothèque pour être 'promu' à la inspection de la volaille et des lapins sur les marchés publics
(Borges, 1985, p. 7) (4)

O lugar do qual Cervantes não se queria lembrar ninguém sabe qual é, mas o presidente do qual Borges não se queria lembrar é Juan Domingo Perón, seu inimigo acérrimo.

Segundo Sarduy, a intratextualidade opera “com *gramas* intrínsecos à produção textual, à operação de deciframento na qual consiste toda escritura. *Gramas*, que se deslizam ou que o autor faz deslizar entre os traços visíveis da linha, escritura entre a escritura” (1979, p. 72)

Tratando dos gramas fonéticos, Sarduy alude a um procedimento poético que tem por fim romper a tradição das linhas paralelas e regulares determinadas por nosso sentido linear do tempo. Trata-se de todos os tipos verbais e gráficos da anamorfose: os labirintos, anagramas, emblemas, bustrofédon (escrita da esquerda à direita e da direita à esquerda, alternativamente, à semelhança dos sulcos que traçam os bois arando); são procedimentos por excelência do esconde-esconde onomástico.

O poema do poeta português Manuel de Faria e Sousa de que trataremos a seguir exemplifica as palavras de Sarduy. Trata-se de um poema-labirinto, também chamado de *Letreiro* ou *Labirinto de letras*, no qual se pode ler a mesma frase em diferentes percursos de leitura. Nesse tipo de poema é necessário que o poeta decida primeiro quais as letras que quer nos lugares que convêm à formação das figuras que pretende compor. Esses labirintos podem ser executados numa variedade de formas, como: *em figura redonda, quadrada, retangular, em forma de fonte, em forma de cruz*, etc. São poemas que se caracterizam acima de tudo pela possibilidade de leituras múltiplas e que podem revelar significados místicos ou mágicos, graças à prodigiosa invenção, da leitura e da própria composição. São composições que mostram um gosto pelo intrincado e um desejo de

demonstrar capacidades excepcionais geradoras de admiração e espanto. Enfim, exigem um virtuosismo, não apenas de seu autor, como também do próprio leitor. Eis o poema:

Z E U Q I R N E L E B A B E L E N R I Q U E Z
E U Q I R N E L E B A S A B E L E N R I Q U E
U Q I R N E L E B A S I S A B E L E N R I Q U
Q I R N E L E B A S I A I S A B E L E N R I Q
I R N E L E B A S I O Ñ A I S A B E L E N R I
R N E L E B A S I A Ñ O Ñ A I S A B E L E N R
N E L E B A S I A Ñ O D O Ñ A I S A B E L E N
E L E B A S I A Ñ O D A D O Ñ A I S A B E L E
L E B A S I A Ñ O D A R A D O Ñ A I S A B E L
E B A S I A Ñ O D A R O R A D O Ñ A I S A B E
B A S I A Ñ O D A R O Ñ O R A D O Ñ A I S A B
A S I A Ñ O D A R O Ñ E Ñ O R A D O Ñ A I S A
S I A Ñ O D A R O Ñ E S E Ñ O R A D O Ñ A I S
A S I A Ñ O D A R O Ñ E Ñ O R A D O Ñ A I S A
B A S I A Ñ O D A R O Ñ O R A D O Ñ A I S A B
E B A S I A Ñ O D A R O R A D O Ñ A I S A B E
L E B A S I A Ñ O D A R A D O Ñ A I S A B E L
E L E B A S I A Ñ O D A D O Ñ A I S A B E L E
N E L E B A S I A Ñ O D O Ñ A I S A B E L E N
R N E L E B A S I A Ñ O Ñ A I S A B E L E N R
I R N E L E B A S I A Ñ A I S A B E L E N R I
Q I R N E L E B A S I A I S A B E L E N R I Q
U Q I R N E L E B A S I S A B E L E N R I Q U
E U Q I R N E L E B A S A B E L E N R I Q U E
Z E U Q I R N E L E B A B E L E N R I Q U E Z

(in Hatherly, 1995, p.85)

Podemos observar que o poema tem 23 letras em sua disposição horizontal e 25 na vertical, portanto, não é um quadrado, figura paradigmática neste tipo de poemas, mas um retângulo. O texto está formado por quatro blocos simétricos tendo por centro, uma vez reunidos, a

letra **S** central. Se iniciarmos a leitura por esse **S** e tivermos em mente o bloco inferior direito, leremos descendo: SEÑORA DOÑA ISA e voltando à direita: BEL ENRIQUEZ. Voltando ao centro, à mesma letra **S**, seguindo agora para a direita, lemos: SEÑORA DOÑA IS e descendo ABEL ENRIQUEZ, com o que teremos percorrido o bloco totalmente pelo lado exterior. Se agora percorremos o mesmo bloco a partir do mesmo **S** mas descendo na segunda coluna do bloco e, chegando ao fim dessa coluna, continuarmos para a direita, leremos exatamente as mesmas palavras pela mesma ordem. E se fizermos o mesmo para cada uma das colunas obteremos igual resultado. O mesmo pode fazer-se com o bloco sobreposto realizando um percurso ascendente.

Também o poema remete à leitura em espelho. Os dois blocos à direita do **S** central, escritos na ordem normal das letras, encontram-se repetidos, mas ao revés, *em espelho*, à esquerda do **S** central.

Se considerarmos agora que a leitura pode também ser feita na diagonal, vemos que em torno do **S** central o alinhamento das letras vão formando losangos sucessivos até serem eliminados nos extremos a fim de manter a forma reta exterior.

Ao realizar a leitura do poema, vamos descobrindo as múltiplas possibilidades de caminhos e, nessa procura de decifração, graças ao lúdico da operação, esquecemos o tempo e o espaço. Usufruímos uma “eternidade” que só a arte pode nos oferecer.

Existe, segundo Sarduy, outro grama fonético a ser destacado: a aliteração, “que não esconde necessariamente outra leitura, sua operação remete a si mesma, e o que sua máscara mascara é precisamente o fato de não ser mais que uma máscara, um artifício, um divertimento fonético que são seu próprio fim. Operação tautológica e paródica, ou seja, barroca”. (1979, p.73) O autor nomeia um autor brasileiro para exemplificar o procedimento, o poeta paulistano Haroldo de Campos, com seu poema *Ensaio - Galáxias*:

mesma e mesmirando ensimesma emmimmesmando filipêndula de texto
extexto/por isso escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos desse texto os
garfos/ as garras e da fábula só fica o finar da fábula o/ finíssono da que em
vazio transvaza o que mais vejo aqui é o papel que/ escalpo a polpa das
palavras do papel que expalpo os brancos palpos/ ... (1979, p.73)

Em relação aos gramas sêmicos, Sarduy inclui os mencionados jogos verbais e visuais, o anagrama, o emblema, cujo sentido está oculto e o leitor deve decifrá-lo. O leitor das obras inseridas na estética barroca deve ser, segundo disse o filósofo francês Gilles Deleuze, em alguma parte de sua obra, um egiptólogo, aquele que decifra signos como se fossem hieróglifos. Se uma das características da poesia é de não chamar as coisas por seu nome, o poeta barroco exacerba esta característica até o delírio. Góngora utiliza a perífrase, figura típica da exclusão, grama sêmico decifrável sob a linha do texto, como um recurso estilístico habitual. Citaremos a seguir,

alguns exemplos de perífrases extraídos do livro *Góngora y el Polifemo*, do poeta e crítico literário Dámaso Alonso :

Em lugar de nomear o macho da cabra dirá:

*... el que de cabras fue dos veces ciento
esposo casi un lustro, cuyo diente
no perdonó a racimo aun en la frente
de Baco, cuando más en su sarmiento ... (5)*
in Alonso, 1961, p.231)

Para significar o pavão das Índias, que é feio e grotesco se comparado ao pavão real, escreverá:

*Tú, ave peregrina,
arrogante esplendor – ya que no bello –
del último occidente... (6)*
(in Alonso, 1961, p.231)

A morte virá encoberta sob a máscara do ministro justiceiro de toda vida:

*...la que en actitud de su guadaña
Astrea es de las vidas... (7)*
(in Alonso, 1961, p.233)

O incenso será:

*...El dulcemente aroma lagrimado
que fragante del aire luto era... (8)*
(in Alonso, 1961, p.233)

Finalmente, para evitar nomear os pavões reais que puxam o carro de Juno, a divindade romana protetora da mulher e do casamento, Góngora se vale mais uma vez da perífrase:



*Las volantes pías
que ojos azules com pestañas de oro
sus plumas son. (9)*

(in Alonso, 1961, p.233)

Quanto aos gramas sintagmáticos, segundo a conceituação de Sarduy, atuam como deciframentos parciais e progressivos que nos remetem ao sentido da totalidade da obra, à gramática que a sustenta, ao código formal que serve de alicerce. Os indicadores não fazem referência a nenhuma outra obra, nem por certo a própria obra. Como exemplo de grama sintagmático, Sarduy menciona o romance *Adán Buenosayres* do escritor argentino Leopoldo Marechal, sustentado pelo código formal “escritura/odisséia”. A sequência primária seria a postulada no *Ulisses* joyceano, que tem como eixo o “livro como viagem/viagem como livro”. O *Adán Buenosayres* publicado em 1948 recebeu uma distraída atenção do público e a solitária admiração de Julio Cortázar. Quinze anos depois ganha ampla difusão e o romance é considerado como um dos esforços mais ambiciosos da literatura argentina contemporânea. Cabe mencionar outro grama sintagmático presente no livro, a viagem ao Inferno. Adan Buenosayres viaja acompanhado pelo astrólogo Schultze, personagem inspirada no amigo de Jorge Luis Borges y de Leopoldo Marechal chamado Xul Solar, figura ímpar do grupo *martinfierrista*, pintor, poeta, criador do idioma *neocriollo*. A viagem infernal empreendida pelas personagens encontra-se na última parte do romance, denominada “Libro Séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)”.

Para a construção da sua obra poética e ficcional, Sarduy se vale de todos os procedimentos analisados no ensaio “Por uma ética do despedício”. Já vimos, por exemplo, como se dá a desfiguração de um poema erótico e de uma *vanitas* por meio do soneto que analisamos no capítulo 2 deste trabalho. Na verdade, são constantes em sua obra poética as paródias realizadas a outros poemas, como é o caso do soneto que parodia um outro do poeta espanhol Miguel de Guevara.

O soneto de Guevara possui o seguinte processo de construção: todos os versos, tanto os dos quartetos como os dos tercetos terminam com as palavras *tiempo* e *cuenta* em forma alternada. Sarduy constrói um poema com as mesmas “consoantes” (palavras que se repetem idênticas para formar as rimas do soneto), mas acrescenta seu toque de ironia, malícia e burla. Devido ao *enjambement*, o primeiro verso ganha o estatuto cômico de alguns versos de Francisco de Quevedo, em que prevalecem a picardia hispânica, o *chascarrillo* madrilenho, o *chiste* de além-mar: *La vida se acabó. No me di cuenta/ de la velocidad que lleva el tiempo*. O segundo hemistíquio do primeiro verso, *No me di cuenta*, irradia seu poder semântico ao primeiro hemistíquio desse verso, daí a comicidade. O eu poético, na verdade, não se dá conta é da velocidade que leva o tempo e não da vida que acabou. A diferença de “tons” entre os poemas citados é abismal, correspondendo o de Guevara a uma visão angustiada da vida, enquanto que no poema do cubano, apesar do tema da efemeridade da vida, soam em surdina tambores dahomeyanos, uma pitada de alegria, de humor na tristeza. O segmento se

fueron los años en los días, presente no soneto de Sarduy, evoca Góngora, *las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años*. O autor cubano não realiza a gradação temporal do poeta espanhol, pois na época de Sarduy o tempo é mais veloz. Outro *enjambement el tiempo/ de arena* também remete a um verso de Góngora *tiempo veloz y sordo como en arena* e no último verso do soneto de Sarduy, *obscura enemistad del Ser y el Tiempo*, ecoa a voz de Martin Heidegger.

3.1.3. Erotismo

Sarduy leva a extremos um traço “clássico” atribuído ao barroco, ao defini-lo como o espaço da superabundância e do desperdício. Daí a resistência “moral” que essa estética suscitou em certas culturas da economia e da medida, como a francesa. A estética barroca prescinde da funcionalidade, da sobriedade, portanto, os mecanismos da perífrase, da digressão, do desvio, da duplicação proliferam.

Antes de analisar o que Sarduy escreve em seu ensaio sobre o erotismo, parece-nos apropriado transcrever dois prólogos que se ocupam da eroticidade na estética barroca. Um deles, o do crítico francês Roland Barthes, o outro da crítica Teresa Cristófani Barreto. No primeiro, que em realidade é um artigo, “La face baroque”, inserido como prólogo do romance de Sarduy, *De donde son los cantantes*, Barthes diz o seguinte:

La culture française a toujours attaché un privilege très fort aux 'idées', ou, pour parler d'une façon plus neutre, au contenu des messages. Importe au Français le 'quelque chose à dire', ce qu'on désigne couramment d'un mot phoniquement ambigu, monétaire, commercial et littéraire: le fond. Le livre de Sarduy vient nous rappeler qu'il y a un plaisir du langage, un plaisir de la texture, de même étoffe que le plaisir erotique et que ce plaisir du langage est sa vérité. Le texte de Sarduy est un texte hédoniste et par la même révolutionnaire. Le livre de Sarduy est brillant, allègre, drôle. Peut être ce texte a-t-il aussi une chose en trop, qui gênera: l'énergie de parole, qui suffit à l'écrivain pour se rassurer." (Sarduy, 1999, p. 1729) (10)

Compactuamos com Barthes em sua postulação, pois poetas e escritores franceses com traços barrocos na sua escritura, tais como Saint-Amant, Tristan l'Hermite, Ronsard, Rotrou, Sponde e d'Urfé, entre outros, foram tirados do esquecimento pelos trabalhos críticos de Jean Rousset, na década do 50, e pelos de Gérard Genette, na década do '60.

O segundo prefácio, o de Teresa Cristófani Barreto, que se encontra na antologia de poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, reflete sobre a eroticidade da estética barroca: "O alto teor erótico do Barroco se deve a que o sentido esconde-se lubricamente debaixo dos véus". Portanto, podemos dizer, seguindo o discurso de Cristófani, que o significado é ocultado pela trama dos véus em forma análoga aos mecanismos de artificialização. A autora acrescenta:

O poeta impõe ao leitor a demora para usufruir desse significado. A bailarina tira lentamente os véus para mostrar bem demoradamente o objeto do desejo. O sentido do texto barroco —objeto do desejo do leitor— é também, como o corpo da bailarina, recoberto por grandes quantidades de

palavras escamoteadoras. Ler o texto barroco é desfrutar do prazer do voyeur, procurando debaixo da proliferação de significantes, o significado". (1998, p.25)

Cristófani afirma ainda, citando as palavras do poeta latino Ovídio, contidas em seu livro *Arte de amar*, que "o clímax do amor nunca deve ser apressado, deve ser proporcionado delicadamente, com demoras o tempo todo." (1998, 27). A essência da estética barroca, para a autora, é prolongar a busca do prazer final, retardar o encontro do significado. Tal idéia parece ter afinidade com a do teórico formalista Viktor Chklovski, para quem o procedimento singular da arte é justamente "aumentar a dificuldade e a duração da percepção do objeto" (1971, p.43), levar o leitor a experimentar o devir, degustá-lo em sua densidade e espessura.

Na entrevista concedida ao crítico Danubio Torres Fierro, Sarduy dá novas pistas para compreender a relação estética barroca/erotismo:

Comparo el Barroco, desde el punto de vista de la información, con el erotismo. En el Barroco la información, el sentido, el contenido, no se transmite directamente sino que es objeto de una diferencia, de un retardo, de una espera. La frase, en lugar de ser recta, utilitaria, de obedecer a una construcción eficaz, es compleja, curva, voluptuosa, se umbrica y se subordina, retardando la trasmisión del sentido. Y todo ello en función del placer. Creo que se puede comparar la frase clásica con la sexualidad, es decir, con la función reproductora: conducción de una información –la información genética –por la vía más simple, por el medio más directo. En el Barroco como en el erotismo, hay una intervención del juego: se relega la información a un segundo plano pues lo que cuenta es el deleite, la sensualidad de la forma, el goce que procura su materia fonética, con su

presencia corporal. La censura que se ha ejercido y se ejerce sobre el Barroco, considerado como un estilo cargado, excesivo, amanerado, como un trabajo que se desperdicia, no hace más que metaforizar la censura contra el erotismo, enmascarada en una protesta contra el despilfarro, en un llamado a la economía –palabra clave de nuestra civilización tacaña – de medios, a la austeridad, a la simplicidad. (Sarduy, 1999, p. 1820) (12)

É interessante recolhermos os aspectos focalizados por Sarduy na passagem transcrita acima, pois eles sintetizam (e iluminam), não apenas a questão do erotismo contido no barroco, como também a recepção dessa estética.

Inicialmente tomando o conceito de informação para estabelecer uma comparação entre o barroco e o erotismo, o poeta cubano destaca o que singulariza essa estética erótica: transmitir o sentido pela “diferença, pelo retardamento, pela espera”. A própria frase, ao se fazer “curva e voluptuosa”, ramifica-se em subordinações para prolongar a oferta do sentido. A seguir, Sarduy detém-se em dois elementos-chave para compor o *modus operandi* do barroco: o prazer, enquanto pulsão que gera a sua natureza erótica, e o jogo, que intervém para acentuar o deleite, a sensualidade da forma, o gozo em busca da matéria fonética e corporal.

Ao final de sua entrevista, o autor refere-se à censura exercida sobre o barroco, a qual esconde, na verdade, uma intenção preconceituosa, na medida em que, segundo Sarduy, o verdadeiro alvo da crítica é o próprio erotismo que o barroco exhibe. O que se condena, afinal, é o excesso, o

desperdício e o gozo, dificilmente deglutíveis por uma cultura marcada pela austeridade e economia.

Como podemos ver, Sarduy não poupa palavras para defender o barroco, considerado por ele, a nosso ver, como a estética da perdição – única, talvez a lhe possibilitar o exercício pleno da libido como energia necessária à vida e à arte.

Ao analisar o ensaio de Sarduy, temos dado maior importância aos exemplos e temas referidos à literatura já que é esse nosso interesse maior, mas cabe mencionar que em seu trabalho existem numerosos exemplos sobre os mecanismos de artificialização, paródia e erotismo presentes nas artes que têm um forte apelo visual: o teatro de Alfredo Rodríguez Arias e sua peça *Drácula* e de Javier Arroyuelo e sua peça *Goddess*, para exemplificar os gramas sintagmáticos; a pintura de De Cruz Diez ou de Le Parc exemplificando o mecanismo de condensação ou a de Antoni Seguí a citação; o cinema de Torre Nilson para o mecanismo de condensação.

3.2. “Sobre Gôngora: A metáfora ao Quadrado”

O instigante título do ensaio de Sarduy, em epígrafe, estabelece a *priori* relações imediatas com a estética barroca, já que utiliza mistura de registros, a mistura de áreas de conhecimento, procedimento caro a essa estética. Também o título reflete a surpresa do desvio produzido por tal

associação. O fato de colocar a palavra “metáfora”, que traz consigo o significado de figura principal da Retórica, relacionada com a expressão “ao quadrado”, pertencente à ciência Matemática, que indica o número multiplicado por igual valor ou elevado à segunda potência, cria um forte estranhamento no leitor. Refletindo, portanto, sobre essas relações, podemos dizer que Sarduy utilizou a expressão “ao quadrado” para:

- a) fazer uso da mistura de registros, produzindo um forte estranhamento, mas também fazendo despontar um outro tópico caro ao barroco, ou seja, a ironia e a zombaria de um título provocante.
- b) indicar o processo de reversibilidade das metáforas genéricas e sua individualização mediante adjetivos, advérbios ou verbos.
- c) salientar a relação vazio/proliferação. O ensaio sobre Góngora, incluído no livro *Escrito sobre um corpo*, abre a segunda parte do mesmo, denominada “Horror ao vazio”. A expressão “ao quadrado”, relacionada com “metáfora”, indicaria que a proliferação de metáforas na arte poética gongorina, a sua potenciação, seria um dos procedimentos do poeta para tentar abolir o *horror vacui*.
- d) evocar a relação entre a expressão “ao quadrado” com a metáfora de segundo grau, muito utilizada por Góngora.

Outra nuance do título do ensaio de Sarduy é que, em geral, a preposição “sobre”, antecedendo um nome próprio, significa “acerca”, “a respeito” do nome próprio que a segue. Mas, em se tratando de Sarduy, que além de ensaísta é essencialmente poeta, portanto, “afeto” à polissemia, essa preposição “sobre” pode significar também, “acima de”, “em lugar superior” , “em situação dominante”. A leitura, seguindo este último significado sugerido seria: para Góngora “a metáfora ao quadrado” ou a proliferação de metáforas, ocupa um lugar superior, está acima de tudo. A camada metafórica que adensa o poema, como o processo relevante em Góngora.

Sarduy começa o ensaio definindo seu objeto de estudo, a metáfora:

A metáfora é essa zona em que a textura da linguagem se espessa, esse relevo em que devolve o resto da frase à sua simplicidade, à sua inocência. Levedura, reverso da superfície contínua do discurso, a metáfora obriga o que a circunda a permanecer em sua pureza denotativa.(1979, p.81)

A metáfora foi considerada como algo exterior à “natureza” da linguagem, como uma “doença”, daí que Santo Tomás se vangloriasse de não usar nenhuma. O processo de ocultamento, de adensamento da linguagem, gerado pelas figuras da Retórica, não era bem visto pelos cultores do “dizer clássico”. O crítico Edward Lopes esclarece:

toda a longa história da Retórica pode ser traçada como um lento processo de desmantelamento, ocasionado por reduções sucessivas de uma parte maior a uma menor ... ali onde Quintiliano distinguia catorze tropos, Giambattista Vico reduzia a quatro grandes classes de figuras-tipo. (1986, p.19)

Em um sucinto, mas exemplar ensaio sobre Góngora, Ortega y Gasset define o âmbito criativo do poeta:

la poesía es eufemismo, eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente las tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponemos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre. La nueva denominación lo recrea magicamente, lo repristina y virginiza. ¡Delicia aún mayor que la de crear esta de recrear! Porque la creación, donde no había nada pone una cosa; pero en la recreación tenemos siempre dos: la nueva, que vemos nacer imprevista, y la vieja, que recobramos a su través. Operación endiablada. Rejuvenecimiento. Fausto joven que lleva dentro al decrepito Fausto. (1958, v.3, p. 23) (12)

Embora fale sobre a poesia em seu sentido genérico, Ortega y Gasset toca na operação nuclear da linguagem poética, que está na raiz da metáfora: eludir o esperado (previsível) para fazer surgir o novo, o inabitual. Um processo de desfamiliarização – “mediante um rodeio inesperado [coloca-nos] ante o dorso nunca visto do objeto de sempre”- semelhante ao que Chklovski já havia definido como procedimento artístico.

Outro aspecto interessante que aflora no final da colocação de Ortega y Gasset é a analogia que estabelece entre a operação poética e Fausto,

ambos tomados pelo demoníaco da criação: o novo e o velho, morte e renascimento, metamorfose propiciada pelo pacto endiabrado da linguagem com suas potências mágicas.

A poesia de Góngora mantém uma titânica luta contra a realidade desarmônica do mundo. Como diz Dámaso Alonso, "*de la naturaleza no sólo ha desaparecido lo feo, lo incómodo, lo desagradable, sino que aun su misma belleza se ha estilizado en armoniosas sonoridades y espléndidos colores*". (1961, p.157) (13). Góngora não parte do terreno linear para ali engastar suas metáforas, mas com metáforas realiza novas metáforas:

Si el agua cristal, el cristal agua (14)

Podemos ver nesta metáfora que Sarduy chama de "*metáfora al cuadrado*" uma reversão da metáfora simples. Raramente acharemos na poética de Góngora água de rios, mar, fonte ou lágrima, cristal é a designação que cobre todas. Estas metáforas lexicalizadas, utilizadas com frequência nas obras mais famosas de Góngora, *Las Soledades* e *El Polifemo*, costumam ser genéricas, portanto, só um adjetivo diferencial pode restabelecer sua individualidade:

*Su boca dio, y sus ojos, cuanto pudo,
Al sonoro cristal, al cristal mudo.* (15)
(Góngora, 1979, p.64)

A palavra cristal pode conotar, como no verso citado, uns belos membros de mulher. Ácis, no *Polifemo*, chega a um arroio e bebe, e enquanto bebe olha a Galatéia dormida. Ácis deu sua boca ao sonoro cristal (à água do arroio) e seus olhos ao cristal mudo (os membros de Galatéia dormida). Desaparece o individual na metáfora genérica (*cristal*), portanto, para restabelecer essa individualidade aparecem os adjetivos *sonoro* e *mudo*. Em outra passagem das *Soledades*, Góngora utiliza a palavra cristal como cristal mesmo, isto é, corpo formado pela solidificação de certas substâncias minerais que foram fundidas tomando formas geométricas; então des-metaforiza a palavra metaforizando outra graças a um adjetivo e advérbio salvadores:

Cristal –agua al fin dulcemente dura – (16)

(1979, p. 123)

Segundo Sarduy, outras metáforas genéricas presentes em *Las Soledades* e *El Polifemo* são: *nieve* para conotar tudo o que é branco e *oro* todo o amarelo. O processo de individualização é similar ao de *cristal*:

fugitiva nieve (o rosto de Galatéia que foge)

(Góngora, 1979, p. 63)

nieve hilada (as brancas toalhas de mesa)

(1979, p. 69)

sus espaldas rayando el sutil oro (os cabelos finos de uma pastora)

(1979, p. 69)

ni a la lluvia luciente de oro fino (roupas que caem como chuva)

(1979, p. 71)

de cuantos siegan oro, esquilan nieve (trigo e lâ) (17)
(1979, p. 72)

No último verso citado acima, são os verbos que individualizam as metáforas genéricas. O universo metafórico de Góngora é riquíssimo e continuamente gera surpresa, maravilha, estranhamento:

Os foguetes ou rojões se metamorfoseiam em:

Luminosa de pólvora saetas
Purpúreos no cometas (18)

A carapaça do marisco:

El justo arnés de hueso. (19)

A pomba:

Ave lasciva de la cipria diosa (20)

A mesa:

Cuadrado pino (21)

Pássaros:

Cítaras de pluma ou esquilas dulces de sonora pluma. (22)

A metáfora “música de cítara” em vez de “canto de pássaro”, segundo Curtius (1979, p.291), remonta ao século XII. O autor nomeia diversos

poetas que utilizam esta metáfora: Alano, Valter Map, Pedro Riga, João de Garlândia. Depois de Góngora, podemos achá-la em Calderón: *veloz cítara de pluma*.

Galo:

Doméstico del Sol nuncio canoro. (23)

Setas:

Áspides volantes (24)

Como podemos observar, a proliferação de metáforas se dá como uma constante na sua obra. Ao ler Góngora ingressamos no retórico mundo das figuras e tropos, no qual reina o artifício, mas isso não é só patrimônio gongorino, pois como diz Ortega y Gasset: *“gran error creer que poesía es naturalidad: no lo há sido nunca mientras fue poesía. Poesía no es naturalidad, sino voluntad de amaneramiento. Su historia se desarrolla en potencias diferentes de amaneramiento”* (25). Ou seja, é como se a proliferação de metáforas em Gôngora espelhasse, numa moldura maior, outra proliferação: aquela realizada pela própria história ou percurso literário tecido entre diferentes poetas, em que o amaneiramento em diferentes potências se verifica.

O pensamento de Ortega y Gasset vai ao encontro do de Curtius, que assinala a reincidência desses processos no decorrer temporal. Curtius elabora sua teoria, baseando-se em algumas figuras e tropos da Retórica que se repetem em determinados poetas. Precisamente, o nível de

linguagem artificiosa alcança em Góngora todo seu esplendor. Sarduy assinala que:

Se o nível puro da linguagem é aquele que não contém nenhuma figura da retórica (por certo, a existência desse nível é muito discutível, já que o que se entende por nível puro é em realidade uma cadeia de figuras *naturalizadas*), é inevitável que, entre a linguagem metafórica e ele, se crie uma separação, uma distância. Signo do literário, esta separação chega ao máximo em Góngora. O terror (assim chama Paulhan à repulsa da retórica) desaparece: o significado ausente se perde em uma trama de significados possíveis. Nos clássicos a distância entre figura e sentido, entre significante e significado, é sempre reduzida; o barroco dilata essa fenda entre os dois pólos do signo” (1979, p.83)

A obscuridade gongorina desaparece quando mergulhamos em seus intrincados meandros metafóricos sabendo que não será fácil mas sim instigante a decifração de seus poemas. Segundo Dámaso Alonso,

la dificultad de sus poemas es un acicate para la inteligencia y la sensibilidad. Qué plenitud expresiva cuando nos hemos apoderado de su sentido. Su oscuridad es la del palacio hermeticamente cerrado, que parecerá en la noche negro al caminante. Transponed la puerta. Dentro se da una fiesta de miles y miles de luces y todo se perfila nitidamente, se engarza y ordena bajo ese resplandor. (1961, p.123) (26)

Se tomarmos qualquer seqüência de versos de suas poesias, veremos que a metaforização da linguagem é total, deixando um inexistente

tecido neutro, como dizia Lezama Lima utilizando essa expressão para referir-se à prosa de Quevedo. Reproduzimos alguns versos de *La Soledad Primera*:

*Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
Océano ha bebido
Restituir le hace a las arenas;
Y al sol lo extiende luego,
Que, lamiéndolo apenas
Su dulce lengua de templado fuego,
Lento lo embiste, y con süave estilo
La menor onda chupa al menor hilo. (27)*
(Góngora, 1979, p.78)

O naufrago (o jovem, que se lançou ao mar por um desengano amoroso) chega à praia sobre uma madeira. Tira do corpo suas roupas e restitui a água do oceano às areias. Depois estende as roupas ao sol para secá-las. Nessa imagética criada por Góngora o erotismo pulsa, porém recoberto pela camada metafórica: o “vestido” **bebe** o oceano e o jovem faz que a prenda **restitua** a água à areia. Nos três primeiros versos, Gôngora retorce a sintaxe valendo-se do recurso do hipérbato e da omissão dos complementos direto (a água) e indireto (ao vestido). Os versos são complexos mas não herméticos para quem conhece a sintaxe da língua espanhola. Os verbos produzem um forte estranhamento porque, em se tratando da ação que descrevem, são “cultos” e metafóricos *in extremis*. O sol, como um animal fabuloso, lambe com sua doce língua o tecido até deixar sem a menor gota do mar do seu mais diminuto fio. Novamente aqui,

lateja o erotismo, “naturalizado” nas metáforas. A metamorfose do sol, de ser inanimado a animado, lembra-nos Quintiliano, que nas *Instituições Oratórias* dizia, “nasce o sublime maravilhoso, quando por meio de metáforas atrevidas e arriscadas nos elevamos até o ponto de dar, de algum modo, ação e alma aos mesmos seres insensíveis”. (Quintiliano, 1944, p.114).

Sarduy diz a respeito da linguagem saturada de metáforas nas *Soledades* :

todas as *Soledades* não são mais do que uma grande hipérbole; as figuras de retórica empregadas têm como último e absoluto significado a própria hipérbole. Deviamo-nos perguntar se o barroco não é, essencialmente, senão uma imensa hipérbole na qual os eixos da natureza foram corroídos, apagados. (1979, p.82)

Acreditamos que o aspecto hiperbólico das *Soledades* é precisamente a desmedida utilização da metáfora em quase todos os seus versos. Se pensarmos na frase de Gilles Deleuze, “o barroco, dobras infinitas” (1991, p.58), o filósofo dá uma pista para se criar uma analogia entre a dobra e a metáfora:

a duplicidade da dobra reproduz-se necessariamente dos dois lados que ela distingue, lados que ela relaciona um ao outro ao distingui-los: cisão em que cada termo relança o outro, tensão em que cada dobra é distendida na outra. (1991, p. 52)

Se pensarmos, na esteira de Edward Lopes, que os semas interseccionais constituem o fundamento da metáfora pelo “fato de serem possuídos por A e B eles funcionam como conectores de isotopias, abrindo para vários planos de conteúdo do discurso, cada um dos quais é suscetível de se transformar, a qualquer instante, na leitura, num texto autônomo” (1986, p.29), podemos dizer que o barroco é a metáfora não só ao quadrado mas também ao infinito. Jean Rousset postula que o barroco está presidido pelas figuras de Proteu e do pavão. Metamorfose e brilho. Dobra e metáfora. Ocultamentos. Poesia.

A metáfora, na arte poética de Gôngora, pode ganhar um segundo grau. Observemos os seguintes versos da *Fábula de Polifemo y Galatea*:

Son una y otra luminosa estrella

lucientes ojos de su blanca pluma (28)

(Góngora, 1979, p.62)

Sarduy diz que Góngora parte do terreno das metáforas tradicionalmente poéticas, as metáforas lexicalizadas, essas que para outros poetas já são achados metafóricos. Por exemplo, nos versos citados, a metáfora para conotar *ojos* é *estrella*, amplamente utilizada pelos poetas que precedem o poeta espanhol. A ousadia de Góngora está em colocar, no verso seguinte, a palavra *ojos*, que fora substituída no verso anterior, como uma nova metáfora que conota círculos nas *plumas*, metáfora de pele. Metáfora de metáfora de metáfora. Proliferação de metáforas. Dobras ao

infinito. O efeito de espelhamento entre *estrella/olhos* e *olhos/círculos* é notável: como o espelho que mostra aparências, as palavras não significam o que *a priori* o leitor supõe mas são signos que se metamorfoseiam na cadeia sintagmática.

Outro procedimento de ocultamento utilizado pelo poeta é a elipse.

Sarduy esclarece:

poesia é, por natureza, *tropo* que elude (*e-ludere*) toda mensagem. Os versos constituem uma série de perífrases: círculos que a leitura percorre e cujo centro, embora elíptico, está sempre presente. O significado elíptico da perífrase gongórica funciona como esse “nó patogênico” de que fala Jacques Lacan: na leitura longitudinal do discurso é esse tema regularmente repetido (repetido como ausência estruturante, como o que se elude), frente ao qual a palavra falta. E essa falta assinala o significante ausente. A cadeia longitudinal da perífrase descreve um arco: a leitura radial dessas brechas permite decifrar o centro ausente. (Sarduy, 1979, p.84)

Segundo Sarduy, a elipse, figura da Retórica, e sua “irmã” gêmea, a elipse geométrica, “aparecem desenhadas ao redor de dois centros: um visível (o significante marcado/o Sol) que brilha na frase barroca; o outro obturado (o significante oculto/o centro virtual da elipse dos planetas) elidido, excluído, obscuro.” (1999,p.1232). Em realidade, o que Sarduy denomina “centro” deveria ser chamado de “foco”, pois a elipse possui dois: um brilhante ocupado pelo Sol e outro vazio, obturado. O foco solar faz pensar na proliferação de luz, na proliferação metafórica enquanto o foco obturado, o ocultamento da elipse retórica. Estes dois focos, processos de construção

poética, podem ser encontrados permanentemente na obra de Gôngora sem excluir-se mas relançando um ao outro. A “luz gongórica”, produzida pelos mecanismos mencionados: a proliferação metafórica (luz que opera *in crescendo*, do tênue fulgor ao radiante brilho) e a elisão que ressalta representada pela elipse (luz abrupta que cega). Sobre essa luz, escreveu Lezama Lima:

ele criou na poesia o que poderíamos chamar o tempo dos objetos ou dos seres na luz. Seu pavão das Índias ou seu congro de viscosidade, envoltos e sustentados numa alusiva leveza de mitologia, não querem obrigar-nos a seu esoterismo ou à escala proporcional que levam na sucessão. Antes da oferta, recebem seu tempo na luz; a duração e resistência da luz enquanto rodeia e define um corpo ... sua feraz pertença, que parece fundir no verso a dureza do quartzo romano com a magia da luz Córdoba-Bagdá, separa-se e entrecoca, se subdivide nas lentas torres metafóricas de nervoso e duro tédio, ao ter que reconhecer os lestrigões conhecidos. Seu raio está feito para fundir-se, apoderando-se dos novos monstros. Sua luminosidade, o mais estreito feixe luminoso que já operou em qualquer língua românica, desmaia ao final de sua fulguração, porque feito para a entrevisão, fixa e detém as antigas máscaras e o esperado segundo nascimento depois das metamorfoses arbóreas. (Lezama Lima, 1996, p.95).

Depois de ler o fragmento de Lezama, pleno de metáforas e referências extratextuais, alusivas à obra de Gôngora, podemos postular a metáfora ao cubo...

No primeiro ensaio analisado e exemplificado com fragmentos de obras de poetas e escritores essencialmente latino-americanos, verificamos que a estética barroca se nutre dos processos de artificialização da

linguagem, da paródia e do erotismo. Todos esses procedimentos podem ser verificados na obra ficcional de Sarduy (poesia e prosa) e até nos próprios ensaios, o que confere à sua linguagem uma natureza poética em que dizer e fazer se conjugam na performance criativa do discurso.

No segundo ensaio, "Sobre Gôngora: A metáfora ao Quadrado", verificamos a densidade metafórica dos principais textos de Gôngora, exemplificando com poemas do autor espanhol para uma melhor compreensão do assunto abordado. Também, neste último ensaio, vimos como Sarduy homenageia um dos componentes da sua linhagem barroca, reportando-se ao passado, além Gôngora, e se ramificando para o futuro, como se pôde comprovar na poesia do poeta argentino Arturo Carrera e de outros que levam a ousadia barroca às suas últimas conseqüências.

4. Des(dobra)mentos barrocos na escrita poética e narrativa

Embora acreditemos que a poesia caracteriza-se em todo momento pela utilização dos processos de artificialização (não chamar as coisas por seu nome) e pela ambigüidade (que nasce como consequência daqueles processos), é certamente na estética barroca que tal procedimento adquire radicalidade: proliferação do plano expressivo com seu respectivo adensamento de significantes (Lezama Lima, Carpentier, Guimarães Rosa) ou proliferação do plano de conteúdo com a proliferação de idéias e conceitos (Michaux, Hatherly). Como na estética barroca podemos encontrar fortes contrastes, não é raro verificarmos em algumas obras o derramamento da linguagem em orações subordinadas e em adjuntos de todo tipo e, em outras obras, a figura da elipse, ocultando e criando ambigüidade precisamente por não nomear.

Analisaremos, neste capítulo, traços de artificialização da linguagem na estética barroca presentes nas obras de diversos escritores situados em distintos momentos. É bom lembrar que, conforme pontuamos no início de nosso trabalho, estamos priorizando a visão trans-histórica do barroco

(D'Ors e Curtius), a qual permite esse deslocamento espaço-temporal, buscando marcas barrocas em textos de Ana Hatherly, Lezama Lima, Carpentier, Ramón Gómez de la Serna, Huysmans, Michaux, Guimarães Rosa e Osman Lins entre outros. Estaremos nos baseando, para identificar essas marcas, nos textos teóricos de Severo Sarduy e nos de Curtius no que diz respeito a recursos retóricos utilizados por escritores latinos. De Lezama e Carpentier recolheremos também, além de seus textos, a irradiação teórica desses autores sobre a estética barroca.

Os dois principais autores que trataram o barroco como uma constante de traços estilísticos presentes ao longo do tempo foram Eugenio D'Ors e Ernest Robert Curtius.

Para Eugenio D'Ors, o barroco é um *eon* (termo tomado dos gnósticos da Alexandria, que corresponde a uma categoria metafísica inserida no tempo), uma permanência ligada a um sistema no qual a dimensão temporal se desfaz em benefício de oposições entre estética barroca e estética clássica. O título do livro é um claro exemplo da visão meta-histórica que D'Ors atribui ao barroco: *Lo barroco*. O artigo neutro *lo* é utilizado, na língua espanhola, para criar substantivos abstratos ou substantivos coletivos. A palavra barroco está escrita com minúsculas porque o artigo mencionado só pode ser colocado antes de adjetivos, advérbios ou orações. Assim, o título sugere “as coisas barrocas”, “as idades barrocas”, “os períodos barrocos”, etc, como também pode significar “o barroquismo”, isto é, a plenitude da estética barroca. Na visão dorsiana, a

estética barroca é uma constante histórica que remete a épocas tão reciprocamente afastadas quanto a época alexandrina da Contra-Reforma, manifestando-se nas regiões mais diversas, tanto no Oriente quanto no Ocidente. Também para o autor, a estética barroca atinge não só a arte, mas toda a civilização e ainda por extensão a morfologia da natureza. Finalmente, longe de proceder da estética clássica, a barroca se opõe a ela de uma maneira mais radical que a estética romântica, que não é outra coisa senão um episódio do desenvolvimento da constante barroca. D'Ors rejeita categoricamente a determinação histórica da estética barroca ligada ao período que abarca o fim do século XVI, o século XVII e em alguns países uma parte do século XVIII e, também, a sua conceituação negativa como uma estética patológica associada a uma variedade do feio.

D'Ors postula também que a estética barroca “*está secretamente animada por la nostalgia del Paraíso perdido*” (s.d.,p.31) (1). A estética clássica corresponderia a um estágio da civilização fundado na ordem e na disciplina, um instante de equilíbrio apolíneo que contrasta com a barroca, que é um ressurgimento ou um protesto para representar a grande nostalgia da vida selvagem e do paraíso natural. Segundo a visão meta-histórica de D'Ors, podemos encontrar traços barrocos em diversos momentos da história da arte (do *barocchus pristinus* ao *pos-teabellicus*). Seguindo o raciocínio dorsiano, poderíamos acrescentar que possuem traços barrocos escritores simbolistas, modernistas da América Latina, surrealistas, poetas inseridos no Movimento de Poesia Experimental, no Concretismo brasileiro e

no Pós-Modernismo. Seria natural, assim, que as idéias de D'Ors abalassem o edifício de teóricos do Barroco em Pontigny, justamente pelo caráter polêmico que contêm. *La querella de lo barroco en Pontigny* reúne essa teoria na obra mencionada.

De D'Ors recuperamos a idéia das encarnações de traços estilísticos de diferentes artistas (em nosso caso priorizaremos a literatura) através do tempo e do espaço: de Góngora, Quevedo e Lope de Vega até a atualidade, dando maior ênfase aos autores espanhóis, brasileiros, portugueses, franceses, e latino-americanos do século XX. Na verdade, o mencionado conceito dorsiano provém do filósofo Nietzsche que formula a teoria do eterno retorno e os conceitos de apolíneo e dionisiaco. Não compactuamos com D'Ors no que diz respeito à estética barroca como uma volta à natureza, ao selvagem, já que a consideramos como o máximo da artificialização. Tampouco acreditamos no "homem barroco" nem em "idades barrocas" e sim em traços, em ornatos e processos de artificialização que podem ser encontrados através do tempo.

Outro autor que considerou o barroco como uma constante meta-histórica foi Ernest Robert Curtius. No capítulo XV de sua obra, *Literatura européia e idade média latina*, estuda os processos de construção literária denominados de maneiristas. O que Curtius denomina de maneirismo, atualmente é tratado como barroco, mas como essa palavra tem suscitado "tanta confusão, é melhor excluí-la" (1979, p.281) e, desse modo, propõe

esvaziar a palavra maneirismo de todos os significados que lhe são atribuídos na história da arte, sugerindo

ampliar sua significação de modo que sirva de denominador comum a todas as tendências literárias opostas ao classicismo, sejam elas pré-clássicas ou pós-clássicas ou contemporâneas de qualquer classicismo. Entendido em tal sentido, o maneirismo é uma constante da literatura européia (1979, p. 281).

Segundo Curtius, o autor clássico escreve com clareza e correção e seguindo as normas da arte, diz o que tem a dizer, em forma natural, conformado ao assunto. Não deixa de "ornar", mas seu *ornatus* não é um amontoado sem escolha e sem sentido como no escritor maneirista.

Curtius postula que na própria retórica oculta-se um germe do maneirismo que proliferou no fim da Antigüidade e na Idade Média. Dá vários exemplos de autores dessas épocas e de outros com fortes traços da estética barroca como Góngora, Lope de Vega, Calderón de la Barca, que utilizam fartamente hipérbatos, perífrases, *annonimatios* (acumulação de diversas formas de flexão), metáforas amaneiradas. Neste último tópico compara as metáforas "hidropisia" e "cítara-ave" empregadas em autores latinos dos séculos IV e XII e em Góngora e Calderón. Curtius diz o seguinte:

se dois espanhóis do século XVII empregam metáforas tão sutis e rebuscadas como 'hidropisia' e 'cítara-ave' e se assim também o fazem os poetas latinos do século XII, bastam esses fatos para demonstrar que o 'barroco' espanhol procede da teoria e prática do latim medieval (...) Alcançaremos uma satisfatória compreensão histórica e estilística do

cultismo e do conceitismo, quando se inventariarem todos os artifícios e metáforas da poesia latina desde 1100 até 1230, estabelecendo-se, depois, um inventário correspondente da poesia espanhola de 1580 até 1680. Ver-se-á da comparação de ambos inventários que o maneirismo espanhol aproveitou e exagerou o maneirismo medieval.(1979, p.292)

Segundo o autor, no desejo de querer surpreender, o maneirista prefere o artificioso e o rebuscado ao natural. Curtius nomeia uma série de artifícios utilizados por autores latinos e por autores do século XVII: jogos “lipogramáticos” (evitar em um texto uma letra), “pangramático” (o reverso do anterior, consiste em começar o maior número possível de palavras consecutivas com a mesma letra), poesias figuradas, “o assíndeto de encher versos” (introduzir nos versos o maior número de palavras sem utilizar a conjunção “e”).

Curtius trata também dos poemas epigramáticos e da obra do jesuíta aragonês Baltasar Gracián. Insiste Curtius em relacionar o maneirismo com a tradição latina: *“sobre o conceitismo, o cultismo e matérias afins, há valiosas pesquisas eruditas. Mas são insatisfatórias por deixarem de estudar as relações do maneirismo espanhol com a tradição latina.”* (1979, p.305)

O autor acredita no maneirismo como uma constante histórica, por isso, não podia deixar de mencionar autores do século XX como herdeiros do maneirismo, e lança uma instigante reflexão:

“o que é a obra da vida inteira de um James Joyce senão uma gigantesca experiência maneirística? O trocadilho é um dos seus pilares de

sustentação. Quanto maneirismo há em Mallarmé; quão de perto o maneirismo toca o hermetismo da poesia moderna! (1979, p.312).

De Curtius aproveitaremos sua idéia de processos retóricos perceptíveis na escrita de diversos escritores ao longo do tempo. O que o autor define como maneirismo, nós o entendemos como traços que configuram a estética barroca. Não nos parece que os procedimentos mencionados por Curtius sejam utilizados sem escolha e sem sentido pelos autores e sim que essa proliferação/ocultamento/torneios sintáticos se realizam para configurar uma forma singular de relacionar-se com a palavra, motivada pelo próprio funcionamento poético e marca essencial da estética barroca.

A recorrência de processos de artificialização, recurso eminentemente estético, realiza-se de diferentes maneiras na obra dos escritores de que trataremos. Os temas paradigmáticos recorrentes nos diversos escritores também serão destacados e ainda analisaremos como aparecem aproveitados e "deformados" de acordo com a criatividade de cada autor. Esse aproveitamento e deformação já foram analisados quando tratamos dos textos de Severo Sarduy.

Concordamos com o escritor Francisco Umbral quando diz que os autores barrocos *trabajan el lenguaje hasta lograr en él una corporeidad de cosa en sí, muy lejos ya de la delgada clave transmisora que son las palabras y los signos*. (1968, p.84) (2). Procuraremos as marcas que

configuram esse *trabajo* assinalado por Umbral: a palavra existindo como coisa a refletir sua própria corporeidade.

4.1. A metalinguagem lúdica em Gregório de Matos e Lope de Vega

Como exemplo que reafirma o aspecto metalingüístico lúdico da estética barroca, isto é, a importância do jogo, do fazer poético e do olhar na criação, analisaremos sucintamente um poema de Gregório de Matos Guerra, autor que consideramos pertencente a essa estética e que potencializa os traços mencionados. O seu arqui-conhecido “soneto” “Às altas prendas do Desembargador Belchior da Cunha Brochado” é instigante justamente pelo desafio permanente à leitura. Vamos ao poema (ver na página seguinte).

Dou pruden nobre, huma afá
 to te no, vel,
 Re cient benign e aplausí
 Úni singular ra inflexí
 co, ro, vel
 Magnífi precla incompará

 Do mun grave Ju inimitá
 do is vel
 Admira goza o aplauso crí
 Po a trabalho tan e t terri
 is to ão vel
 Da pron execuç sempre incansá
 Voss fa Senhor sej notór
 a ma a ia
 L no cli onde nunc chega o d
 Ond de Ere só se tem memór
 e bo ia
 Para qu gar tal, tanta energ
 Po de tod est terr é gentil glór
 is a a a ia
 Da ma remot sej um alegr

(Matos Guerra, 1986, p.81)

O caráter lúdico e visual do poema de Gregório impressiona. Numa primeira leitura, embora seria melhor dizer olhar, as palavras parecem explodir. Fragmentos que se deslocam para cima e para baixo qual *Guernica* alucinada. Gregório destrói o sintagma ou a leitura horizontal e guia nosso olhar por todas as direções que o espaço gráfico-visual permite: à esquerda, à direita, acima, abaixo, em diagonal. Para ler o poema deveremos (re)construí-lo juntando fragmentos, sílabas, recuperando uma integridade rompida. Brincamos enquanto lemos e o tempo passa ou melhor dizendo, saímos do tempo, abstraídos na construção da obra. O componente lúdico, privilegiado em toda obra barroca, colma-nos de prazer. Um prazer que se

torna mais intenso ainda se atentarmos à função crítica dessa linguagem desestabilizadora.

Na maioria de sua obra, Gregório adota uma forma muito cara aos escritores de poesia barroca: o soneto, também “presente” no poema em questão. Entretanto, ele o subverte de forma tal, que o que seria seu reconhecimento transforma-se em um estranhamento. A canônica forma soneto, constituída por duas estrofes de quatro versos e duas de três, aparece à nossa vista como um caos: das estrofes só restam estilhaços ou fraturas.

Entretanto, por trás da desfiguração, o leitor pode recuperar o corpo original do que seria um soneto em sua feitura tradicional, apreendida como uma estrutura de dois quartetos e dois tercetos:

Douto prudente nobre humano afável

Reto ciente benigno e aplausível

Único singular raro inflexível

Magnífico preclaro incomparável

Do mundo grave Juis inimitável

Admirado gozais o aplauso crível

Pois a trabalho tanto e tão terrível

Dais pronto execução sempre incansável

Vossa fama Senhor seja notória

Lá no clima onde nunca chega o dia

Onde de Érebo só se tem memória

Para que garbo tal, tanta energia
Pois de toda esta terra é gentil glória
Da mais remota seja uma alegria

Tal recodificação do texto, ou sua recondução a um traçado convencional, potencializa ainda mais o efeito de estranhamento provocado pela desmontagem realizada pelo poeta em seu soneto.

Podemos notar que o eu poético utiliza um procedimento caro aos poetas barrocos: o assíndeto de encher versos, segundo Curtius reconhece na obra de poetas latinos medievais. Os quartetos seguem a tradicional rima ABBA:ABBA, isto é, rimas não cruzadas, mas os tercetos apresentam uma variação: em lugar de seguir a tradição, CCD:CDC, apresentam as rimas CDC:CDC. Aparentemente o poema se faz como panegírico ao desembargador Belchior da Cunha Brochado, euforicamente qualificado pela linguagem com nada menos que vinte e dois epítetos que se sucedem à maneira de uma oratória. Ora, é justamente esse excesso de qualificações que nos leva a colocar sob suspeita o aparente elogio, como se nos obrigasse a lê-lo pelo avesso; afinal, o excesso, como todo excesso, tende à deformação. Desse modo, a figura em relevo vai aparecendo sob a forma de uma visão que a caricaturiza. Se o eu poético deseja que as condições e virtudes do juiz sejam conhecidas até no inferno, como enuncia no terceto, é preciso “mandar para o espaço”, literal e figuradamente, a sua composição enquanto figura humana.

A recorrência à mitologia, no poema, não é casual. A referência a Érebo, filho do Caos e da Noite, não existe apenas como motivo temático

mas atua também como índice de processo formal. Segundo o mito original, Érebo tomou parte na guerra dos Titãs e foi precipitado por Júpiter no Tártaro. É identificado com a região que se estende debaixo da Terra e por cima do Inferno, onde as almas expiam seus pecados. Também é relacionado com as trevas infernais, onde nunca chega o dia. Esse espaço demoníaco, desagregador, infernal, acaba corporificando-se como o próprio poema, que adquire a forma de caos, acentuando essa região intermédia (debaixo da Terra mas por cima do Inferno) que configura a própria feitura do poema, quando fragmentos, restos de palavras podem ser encontrados entre os versos. É nesse universo caótico e estilhaçado que o juiz é posto pelo poeta e assim é que deve ser lido.

O poema caótico em sua iconização rende-se, assim, a outra forma recorrente na estética barroca, o labirinto. Olhando a obra de Gregório, podemos distinguir interstícios gerados pela fragmentação das palavras. Interstícios que se transformam em sendas. Um jardim das sendas labirínticas. Do primeiro verso, quatro sílabas se deslocaram para baixo, ficando em um espaço que não é verso propriamente dito, formado unicamente por sílabas carentes de sentido próprio. Esse “limbo”, esse “Érebo”, no qual se encontram as sílabas e em alguns casos letras, está constituído por sete linhas. Nessas linhas, como já dissemos, encontramos sílabas e letras: -to, -te, -no, -vel, -co, -ro, -a, -e, etc.

Nessa obra a poesia recupera o grito primordial e o autor, de forma genial, torna intensa uma atitude de recusa do normativo, assumindo a

rebeldia como forma que figurativiza a ruptura do autoritário. Além disso, Gregório nos mostra que não existe um som sublime ou uma forma perfeita que não esteja imbuída, embora em doses homeopáticas, do grito e do horror. Logo: ele esgarça o absoluto, então reduzido a ruínas, assim como a figura do próprio juiz. O poema é uma paródia à forma soneto; mais do que isso, é uma paródia da própria poesia, ao incorporar na linguagem o lúdico e o labiríntico. Desse modo, o tom laudatório insinuado inicialmente se desfaz por completo, graças à perda da seriedade para a instauração do jogo. O leitor é convidado a jogar e encontrar as palavras fragmentadas como se se tratasse de um quebra-cabeça, tão divertido quanto transformar a magistratura num objeto manipulável, como um brinquedo. O soneto e o juiz, paradigmas do estruturado, do perfeito, do logicamente construído, se desintegram ante o olhar arguto de Gregório. Ao juntar os restos, os fragmentos, para realizar a leitura, brincamos e participamos da feitura dos sentidos do poema, portanto, abolimos o tempo e o espaço, somos criadores, somos eternos. Mas não abolimos a visão crítica contida nesse jogo.

A obra, a ser analisada a seguir, pertence a Lope de Vega, poeta e dramaturgo espanhol, apelidado de *monstruo de la naturaleza* devido a sua prolífica produção artística. Lope escreveu 1800 comédias, 3000 sonetos e cerca de 400 *autos sacramentales*. Cifras astronômicas que causam maior surpresa quando especialistas de sua obra indicam que seus textos possuem igual qualidade. Embora tenha sido na Espanha, nos séculos XVI e

XVII, que a estética barroca teve sua maior floração, a “estética barroca”, entendida como conjunto de traços estilísticos e temáticos (re)trabalhados, vai-se firmando a longo dos séculos para ganhar *status* de categoria estética em finais do século XIX e ser redescoberta no século XX. Nem Gôngora, nem Lope de Vega, nem os escritores latinos, os primitivos barrocos, segundo Curtius, se reconheciam nessa classificação. São contemporâneos de Lope de Vega, escritores do porte de Cervantes, Gôngora, Quevedo, Calderón de la Barca, Tirso de Molina. Ramón Gómez de la Serna, na sua biografia de Lope, situa o escritor em seu bairro rodeado de vizinhos ilustres:

A su alrededor vivía el barrio bohemio y querido, el barrio de las Musas. Estaba rodeado de ilustres vecinos en un radio de cien metros a la redonda: Miguel de Cervantes, en la calle del León –llamada así porque se exhibía en ella un león a maradeví la entrada –, don Francisco de Quevedo, en la calle del niño – y durante una temporada y en esa misma casa, Góngora–; y más en el barullo del pequeño plano el entremesista Quñones de Benavente. Numerosos autores de comedias vivían allí: Juan de Morales Medrano, La Riquelme, Juan Rana. (Gomez de la Serna, 1959, p.149) (3)

Vamos ao soneto de Lope de Vega (ver a página seguinte).

*Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto,
Burla burlando van los tres delante.*

*Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que espante.*

*Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.*

*Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando:
contad si son catorce y ya está hecho. (4)*

(Lope de Vega, 1976, p.64)

Já na primeira leitura a natureza metalingüística do poema desponta com toda evidência.

O eu poético, no primeiro verso, se vê ante a “obrigação” de poetizar, *un soneto me manda a hacer Violante*, isto é, prender-se a uma determinada fôrma que, como sabemos, tem sua rigidez e complexidade estrutural; daí o seu *aprieto* quando recebe tal missão de *Violante*. À medida que avançamos na leitura do poema, essa dificuldade se desfaz graças ao poder da metalinguagem e ao jogo com as palavras, engendrado para ir dando conta da arquitetura do texto poético. Assim, cria-se uma curiosa tensão dialética

entre a tarefa árdua de construção do soneto e sua realização, consumada pela habilidade de ir jogando com as possibilidades formais.

O eu poético se refere insistentemente ao fazer, à construção poética: *catorce versos dicen que es soneto* (observe-se a ironia contida na indeterminação de sujeito representada pelo verbo *decir* : parece que o eu poético não está seguro dessa verdade, ele ouviu dizer), *pensé que no hallara consonante* (a maioria dos sonetos possuem formas fixas no que se refere a rimas e à métrica). O leitor se vê impelido a comprovar a perícia do “eu poético” nesse fazer: *burla burlando van los tres delante* (volta a ler para comprovar se são três os versos já construídos), *estoy a la mitad de otro cuarteto* (se contam novamente os versos), *por el primer terceto voy entrando e ya estoy en el segundo* (se continua contando os versos, comprovando-se se o enunciado coincide com a feitura do poema). A razão dessa desconfiança radica no estranhamento que produz a construção de um objeto complexo (o soneto) mediante a burla, o jogo com as palavras e a explicação da dificuldade que enfrenta nesse fazer.

Assim como Gregório valia-se da desintegração das palavras, de sua fragmentação para iconizar a dilaceração da imagem do juiz, Lope vale-se do jogo refletido com as palavras, da ironia do discurso para instaurar um fazer poético, que não apenas burla de uma forma poética como também de uma figura feminina –*Violante* – que parece querer ver o poeta em aperto (amoroso?). A ironia, radicada no lúdico, é que o desafio se torna um fácil obstáculo, possibilitando ao poeta desviar sua ótica do objeto mandatário

(*Violante*) para movimentá-la a outro objeto (o poema), transformado em verdadeiro agente.

Ao ler o poema de Lope nos sentimos como Théophile Gautier ante *Las meninas* de Velázquez. Dizem que o escritor ao ver a tela perguntou, “onde está o quadro?”. O poder da metalinguagem e as personagens que “olham” o observador da tela criaram um forte estranhamento no escritor. Sumiu a tela. Nós, ao lermos o poema de Lope, também nos perguntamos onde está o poema, pois ao ter que verificar os processos de sua construção, induzidos permanentemente pelo eu poético, perdemos o poema que se dilui para dar lugar a uma poética, a um fazer poético. E mais ainda: onde está aquela *Violante* do início que teria motivado esse fazer? Ela também se dilui como imagem.

Estranho paradoxo: o poema se perde, mas sua busca incessante pelas palavras que o nomeiam não se perde. Ao contrário: note-se a quantidade de termos alusivos ao próprio fazer, como *soneto*, *consonante*, *cuarteto*, *terceto*, *este verso*, etc.

Para Lope de Vega os metros e estrofes se adequavam às situações dramáticas: recomendava as “redondilhas” para as cenas amorosas, as décimas para as queixas dos personagens, a forma “romance” para frisar as relações entre eles, e os sonetos para os monólogos. Mas será que o soneto em questão pode ser considerado um simples ou puro monólogo? O que temos diante de nós, afinal, é um texto que vai se abrindo a um “diálogo”

com o leitor, na medida em que expõe ludicamente os caminhos de sua montagem.

O eu poético se coloca em uma atitude de surpresa ante a criação, mas ao mesmo tempo desfaz essa perplexidade, pois cria um soneto perfeito, embora continuamente ponha em dúvida a sua capacidade para fazê-lo. Eis o jogo hábil montado pelo poeta. Vários termos expressam essa dúvida: *tanto aprieto* (do verbo *apretar*, sentir urgência, aflição, angústia); *pensé que no hallara consonante* (dúvida ante a capacidade de encontrar as rimas necessárias do soneto); *me espante, sospecho* – dúvida e suspeita que só existem, afinal, como tática manipuladora.

Da mesma forma que no poema de Gregório, a ironia toma o poema, pois nele existe o contraste entre o modo de enunciar e o seu conteúdo: a dificuldade de um fazer se dilui, se resolve à medida que se avança na sua feitura. Dois séculos e meio depois, outro poeta espanhol, Antonio Machado, escreveria: *caminante no hay camino, se hace camino al andar*.

A ironia projeta no poema de Lope uma instigante ambigüidade. Devemos ler em filigrana para captar o seu significado. Ironia, dizer uma coisa e pensar outra. Jogo de contrários, de extremos: o barroco, que oscila entre a proliferação de complementos, de hipérbatos, da hiper-sintaxe, e o laconismo quase beirando o enigma. Das *Soledades* de Góngora sem “tecido neutro” aos poemas visuais, aos emblemas, à parataxe que solicitam a participação ativa do leitor para a obtenção de possíveis e múltiplas significações.

4.2. Inovando com a tradição em Ana Hatherly

A seguir analisaremos dois poemas da poeta portuguesa Ana Hatherly. A autora pertenceu ao grupo denominado Poesia Experimental Portuguesa, que teve seu ponto alto durante os anos 60. Este grupo, cujos integrantes mais conhecidos são a autora e o poeta Ernesto Manuel de Melo e Castro, valeu-se de processos de vanguarda para a construção poética, entre eles a exploração matemático-combinatória e a poesia visual, o que os aproxima dos integrantes do grupo francês Oulipo.

O Experimentalismo Português está ligado ao ressurgimento de certos valores estruturais da poesia barroca. Em virtude disso, Ana Hatherly realizou uma ampla pesquisa sobre a poesia visual de autores barrocos portugueses em seu livro *A experiência do Prodígio* (1983) e como observaremos a seguir, em um de seus poemas utiliza recursos de construção presentes nesse tipo de poesia: palavras colocadas em forma vertical que produzem uma multiplicidade de combinações de leitura e, portanto, de sentidos, falta de pontuação e combinação de blocos de palavras, deslocamento de versos, retirados do corpo do poema.

Reconhecendo que o experimentalismo não é uma tendência poética oriunda da modernidade, a autora esclarece as verdadeiras origens ou filiações desse movimento:

Pode dizer-se que chegou o momento de apercebermos de que a Poesia Experimental não começa com Mallarmé ou com os Caligramas de

Apollinaire ou com as experiências Futuristas ou Dadaístas: ela remonta, pelo menos, aos gregos alexandrinos, algo que o grupo *Noigandres* não deixou de apontar, ao incluir entre os seus primeiros textos, nos anos 50, o célebre *Ovo de Símias de Rodes* ... para criar é preciso aprender a descobrir. (*Espácio Espaço Escrito*, 1996, p. 63)

Reafirmando a filiação barroca dos integrantes do grupo de Poesia Experimental Portuguesa, Ana Hatherly marca duas vertentes que configuraram essa filiação:

No que diz respeito aos Experimentalistas, o culto do estilo barroco teve duas vertentes: a primeira foi a luta contra a crítica, que há séculos vinha vociferando contra o barroco; a segunda, dizia respeito à exploração de certos aspectos da imaginação barroca, valorizando-se sobretudo a atitude lúdica, freqüentemente associada a um gosto tradicionalmente peninsular pela sátira e pelo burlesco. (Hatherly, 1995, p. 190)

Na página seguinte, o primeiro poema a ser analisado, extraído de *O cisne intacto*.

o desdém	l	teimosia
a santidade	u	divisão
o domínio	p	regressão
a força	l	rebeldia
	i	
	c	
	s	

no vigor gigantesco do combate
ressoa já extermínio ufano

o extermínio rente
o duro crepúsculo

a recusa da escolha

as valorosas feições
a aventureosas afeições

solitariamente
a contaminação

o interesse

(1983, p.22)

O poema de Ana Hatherly segue a “tradição” dos poemas visuais e dentro desta, em maior medida, a dos poemas-labirinto. Tal tradição tem como expoentes mais célebres o poema “Un coup de dés” de Mallarmé e os “Calligrammes” de Apollinaire, que por sua vez, remontam aos gregos alexandrinos (o poema “O ovo” de Símbias de Rodes) e menos remotamente ao século XVII, como bem exemplificou e analisou a própria Ana Hatherly em seus livros *A experiência do prodígio* e *A casa das musas*. Neste último, a autora teoriza a respeito dos poemas-visuais. Suas idéias principais são as seguintes:

- 1) O ponto de contato entre os poemas-visuais barrocos e os poemas dos experimentalistas portugueses dos anos '60 é a concepção e a aplicação de um *programa* que valida e fundamenta todo o processo criativo.
- 2) Nos poemas denominados labirintos o processo combinatório é determinante. Este é outro ponto de união entre os textos dos poetas barrocos e dos experimentalistas.
- 3) O poema-visual barroco coincide com o experimental na intencionalidade poética da fusão ou sobreposição de *ikon* e *logos*.
- 4) Há um *continuum* que estabelece uma ligação entre o antigo e o moderno, espécie de reconhecimento, de identificação de laços de família.
- 5) Inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda leitura é releitura e toda releitura transforma.
- 6) Em geral, quando falamos de escrita, no contexto da literatura, falamos de texto, de um tipo de composição em que o processo de representação, a sua visualidade, se tornou de tal modo implícito que passou para a região da invisibilidade. O texto tornou-se sobretudo o que ele significa , os dados conceptuais da mensagem, nada ou quase nada como ele se apresenta à leitura.
- 7) Os futuristas introduzem no texto importantes modificações para o conceito de leitura, que a partir de então deixa (de novo) de ser

obrigatoriamente um percurso horizontal da esquerda para direita, de cima para baixo. Desse processo de subversão e de libertação de energias, a visão da escrita saiu revigorada, reanimada, reinventada.

- 8) Na estética barroca a vida é sonho e o mundo um teatro. Desta última representação, o mundo como teatro, irá nascer o culto do jogo, o prazer do lúdico e isto atinge todas as artes. Surge uma enorme necessidade de concretização e visualização exibida pela arte sensual, que apela aos sentidos, que quer seduzir pela magia, pela ilusão, pelo enigma, pelo artifício da retórica e da representação. Nesta concepção de mundo em que tudo se torna confuso pela profusão, o labirinto é, além do culto do jogo, o lugar de desafio à capacidade mental, analítica e lógica.
- 9) No poema-visual trata-se de produzir simultaneamente texto e imagem, numa só consistência. A experiência da escrita como representação, ligada na sua origem a aspectos mágicos e propiciatórios, no período barroco mantém grande parte dessas características através de sua freqüente assimilação do enigma, lingüístico e visual, paradigma do labirinto, do significado do mundo que, procura-se tenha o maior número de leituras possível, fazendo apelo não só aos sentidos mas também à inteligência.
- 10) Nos poemas-labirinto fica bem explícita não só a preocupação dos autores com o sistema combinatório, mas também com a

participação do leitor, pois fazem uma solicitação particularmente elogiosa ao leitor, dado que pressupõem da parte deste um conhecimento e uma capacidade semelhantes aos do autor-proponente. Põe-se em destaque tanto o valor da invenção como o da decifração. A verdade múltipla que surge pela pluralidade de leituras é ponto de partida para toda invenção.

Vejamos como essas idéias podem se incorporar à análise do poema.

Já na primeira leitura, o poema gera um forte estranhamento produzido, principalmente, pela disposição gráfica do verbo “implica” colocado em forma vertical. Outro aspecto que chama nossa atenção é a pouca incidência de sintagmas verbais no corpo do poema, dado que nos parece fundamental para a sua construção, assim como a dos poemas visuais em geral. O mesmo traço já foi verificado no poema-elipse de Severo Sarduy, no segundo capítulo desta dissertação. Nos dois poemas, o de Sarduy e o de Hatherly, os autores valem-se do processo denominado parataxe que consiste

em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une ... é como se entre o conjunto dos blocos e a significação final mediasse um vazio, um buraco negro, a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que se essa ação não for exercida não haverá aquela significação ... a parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche esse espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. (Coelho, s.d., p.97)

Podemos dizer que o poema nos “implica” e provoca, ao chamar a atenção para sua própria construção, que começa com um “bloco” constituído por quatro sintagmas do lado esquerdo e quatro palavras do lado direito, separadas pelo verbo “implica” colocado em forma vertical, o que complica a relação imediata, unívoca entre os dois blocos. Em continuação deste “bloco”, dois dísticos e dois tercetos intercalados. O “bloco” pode ser lido de formas diversas e, portanto, o texto pode ser incluído na categoria dos poemas-labirintos, já que é característica destes poemas a possibilidade de leituras múltiplas, legitimadas pela forma como foi disposto o verbo “implica”. Podemos relacionar o sintagma “o desdém” à palavra “teimosia”, gerando a seguinte leitura: “o desdém implica teimosia”. Seguindo essa leitura horizontal, podemos relacionar os outros sintagmas do lado esquerdo com as palavras correspondentes do lado direito, ou seja, “a santidade implica divisão”, “o domínio implica regressão” e finalmente “a força implica rebeldia”. O poema permite outras possibilidades: relacionar o sintagma “o desdém” à palavra “divisão” ou à palavra “regressão” ou ainda à “rebeldia”. O mesmo processo de relação poder ser feito com os outros sintagmas do lado esquerdo e inclusive relacionar todos os sintagmas da esquerda com uma única palavra da direita. A eleição de um ou outro procedimento faz gerar múltiplos sentidos e “ressoa”, como sugere o próprio verso, nos dísticos e nos tercetos da seguinte forma: o último verso do primeiro terceto está deslocado para a direita em relação aos primeiros dois versos desse terceto: “a recusa da escolha” (enunciada pelo verso) e da

fixação da palavra em um só lugar... Podemos interpretar que o eu poético ao destacar graficamente esse verso pede ao leitor a sua máxima atenção. Tal “recusa” estaria relacionada a uma leitura horizontal, mais conservadora, ou a simplesmente não considerar esse “bloco” com possibilidades variadas de leitura. Já no segundo “terceto” encontramos o mesmo procedimento gráfico com o terceiro verso “o interesse”. Contrariamente ao que descrevemos no primeiro “terceto”, este último diz respeito a uma leitura mais ousada, por exemplo, em forma oblíqua, o que rompe com o cânone de leitura ocidental, feita da esquerda para a direita em forma horizontal, seqüencialmente, sintagmaticamente e de cima para baixo. Seguindo uma leitura oblíqua e não começando necessariamente pelo primeiro sintagma, podemos relacionar “o domínio” com a palavra “regressão”, “o desdém” com “teimosia”, “a santidade” com “divisão” e finalmente “a força” com “rebeldia”. Nada nos impede de relacionar todos os sintagmas a uma única palavra gerando a seguinte leitura do bloco: “o desdém implica teimosia”, “a santidade implica teimosia”, “o domínio implica teimosia” e “a força implica teimosia”. Como podemos observar, a primeira estrofe, em sua disposição arejada, aberta, permite um processo permutativo com base em trocas e combinações variadas que estimulam a leitura. Se considerarmos que o verbo “implicar”, colocado no poema na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, possui, segundo *O dicionário da língua portuguesa Aurélio*, doze acepções, ou seja, é amplamente polissêmico, não é difícil percebermos a vertiginosa potenciação que as combinações e acepções

promovem à significação do poema. As múltiplas combinações geram múltiplos sentidos que por sua vez se multiplicam ao utilizar cada uma das acepções do verbo. Tal processo gera uma vertigem, um “*horror vacui*”, já que o poema se nos apresenta como a representação do infinito. Ou, como afirma Massaud Moisés em sua análise do poema “Exercício Espiritual”, do poeta surrealista Mário Cesariny de Vasconcelos:

A proliferação verbal equivaleria, por conseguinte, a uma profusão de metáforas e tudo se passa, no interior do poema, como se os substantivos ... fossem, realmente, palavras-chave de um dicionário poético universal (1983, p. 10)

Para termos uma idéia da pluralidade dos sentidos engendrados no poema, atentemos às acepções do verbo implicar: 1. Tornar confuso, enredar, embaraçar; 2. Dar a entender; fazer supor; pressupor; 3. Trazer como conseqüência; envolver; 4. Tornar indispensável, demandar; 5. Comprometer, envolver; 6. Ser causa de; 7. Ser incompatível, inconciliável; 8. Demonstrar antipatia; mostrar-se impaciente; antipatizar; 9. Causar pequeno abatimento; chatear; 10. Não harmonizar; 11. Enredar-se; 12. Intrometer-se; contender. Como o verbo aparece isolado, único, numa posição estratégica e singular (autônoma) no poema, todos esses sentidos se tornam viáveis e se intercambiam na contextura poética.

Se realizarmos a leitura horizontal dos primeiros quatro versos que configuram o bloco, poderemos observar que para cada combinação

realizada no “bloco” temos um dístico ou um terceto que as reafirma, as comenta a modo de eco. Assim fica tal leitura:

“o desdém implica teimosia”

“o extermínio rente

o duro crepúsculo

a recusa da escolha”

“a santidade implica divisão”

“as valorosas feições

as aventurosas afeições”

“o domínio implica regressão”

“no vigor gigantesco do combate

ressoa já o extermínio ufano”

“a força implica rebeldia”

“solitariamente

a contaminação”

o interesse”

Nos dísticos e nos “tercetos”, temos um único sintagma verbal, cujo núcleo é “ressoa” e, paradoxalmente, apesar da falta de verbos, o poema possui uma forte dose de movimento, o que cria um forte estranhamento. Ou seja: a ressonância não está visível no próprio corpo do poema, mas na potencialização que este gera na sua relação com o leitor. A eleição de substantivos com um alto conteúdo cinético (“combate”, “extermínio”, “escolha”, “afeições”, “interesse”) e a possibilidade combinatória que o poema oferece reforçam as observações anteriores.

A função metalingüística se instaura nos dísticos e nos tercetos, já que nestes estão implícitos diferentes modos de se posicionar ante o “bloco”, o qual se oferece à leitura como um “objeto” totalmente estranho, não convencional. No primeiro dístico e no primeiro terceto, o combate das palavras, lutando sem se relacionarem umas com as outras, pode ocasionar o extermínio, a falta de interesse, “o duro crepúsculo”, o que desemboca inexoravelmente na “recusa da escolha”, portanto, a morte do poema, da experimentação, da ousadia. Por outro lado, no segundo dístico e no segundo “terceto”, existe a alegria de interagir com as palavras, signos plenos de vida, de “valorosas feições”, que criam “aventurosas afeições”, portanto, “o interesse”. Nesta última estrofe, encontramos três versos que fundem o ato de poetizar com o ato de ler. O poeta acaba contaminando-se solidariamente com as palavras e também o leitor, fazedor do poema, devido à construção múltipla de sentidos potenciadas pelo esplendor / enigma do objeto . Borges dizia que não se orgulhava dos livros que tinha feito e sim dos que tinha lido. Seguindo este pensamento e colocando-nos na posição do Borges-leitor, poderíamos dizer que quem constrói poemas-visuais não se orgulha só dos poemas que faz, orgulha-se também da forma como os poemas são lidos: à espera de um olhar desocultador dos poemas potenciais neles contidos. Solidariamente, contaminando-se com as palavras, com sumo interesse, exercitando o prazer lúdico da combinação para atingir infinitos significados, o leitor pode, enfim, compartilhar com o poeta a arte da invenção.

Se o erotismo não está presente no poema, ao menos de um modo explícito ou em nível temático/imagético, ele se instala, de certa forma, nessa manipulação (posse) que o leitor faz desse corpo. As infinitas combinações suscitadas pela *abertura* desse objeto poético, o prazer de deslocarmos seus signos e os inter-relacionarmos, o entreabrir do sentido, essa “encenação de um aparecimento-desaparecimento” dos sentidos, de que nos fala Roland Barthes em sua obra *O prazer do texto*, tudo isso é, afinal... extremamente erótico. Ainda aproveitando Barthes, podemos concluir que o poema de Hatherly se faz como texto que exhibe o seu corpo de fruição: “ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes...)”. (1996, p. 25)

O próximo poema de Ana Hatherly a ser analisado está relacionado com o erotismo e o desejo. Também se encontra, como o anterior, em seu livro *O cisne intacto*, que se divide em três seções: a primeira tem o mesmo nome do livro, a segunda denomina-se “Outras Metáforas” (o poema a analisar foi extraído desta seção) e a última é um ensaio denominado “Notas para uma teoria do poema-ensaio”.

O poema de que trataremos não tem título e em sua transcrição procuramos manter a ortografia do português peninsular, o que faz que as palavras “táctico”, “affectos”, “rectos”, soem estranhas para o leitor brasileiro.

que te vincula corpo
ao enxame táctico dos afectos

terror?

deleite?

febre?

o desejo penetra-nos no corpo
de maneira cada vez mais detalhada

um corpo
um corpo

um rosto
um rosto

um leito

os braços abertos
formam ângulos rectos

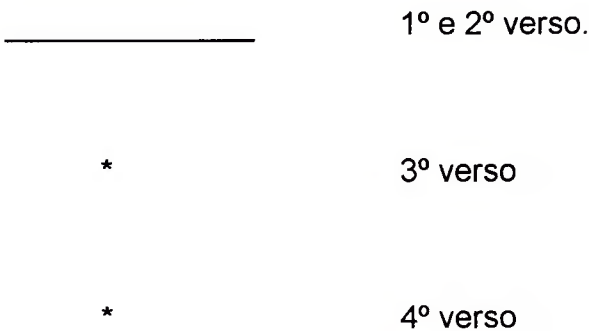
só as pernas se unem agudas
(1983, p. 61)

Já na primeira leitura, podemos observar que a autora utiliza procedimentos poéticos de alguns poemas visuais do barroco: falta de pontuação, diferentes tipos de espaçamento, versos não alinhados de modo uniforme fazem com que o poema não só seja lido, mas também olhado, observado. Nesse sentido, o poema de Hatherly possibilitaria

estabelecermos um diálogo entre sua forma e o poema-elipse de Sarduy analisado anteriormente. Entretanto, nosso trabalho não traz como objetivo a leitura intertextual, caminho interessante talvez para outro ensaio.

Se estabelecermos uma analogia do poema com a música, teremos versos que podem ser lidos segundo um procedimento similar ao *legato*, isto é, “lidos” sem interrupções, fluindo nos significantes, (os dois primeiros versos, o 6º e o 7º verso, o 13º e o 14º verso e o final), enquanto outros podem ser lidos na forma *staccato*, em ritmo pulsante, breve, seco. Essa analogia é possibilitada pela quantidade de sílabas dos versos citados; o maior número de sílabas, o primeiro procedimento (*legato*); o menor, o segundo (*staccato*). Assim, o poema, pela sua disposição gráfica, estabelece um padrão rítmico visual correspondente ao padrão rítmico auditivo. Sentimos, vemos o ritmo antes mesmo de apreciá-lo com a leitura. Logo, quando lemos, o ritmo nos envolve, nos leva ao reino da poesia mediante a cadência dos signos.

O padrão rítmico do poema pode ser esquematizado da seguinte forma:



*

5º verso

6º e 7º verso

*

8º verso

*

9º verso

*

10º verso

*

11º verso

*

12º verso

13º e 14º verso

15º verso

“legato” (_____)

“staccato” (*)

Sem entrarmos no exame específico do ritmo em poesia, tal como é teorizado em vários estudos críticos (o que foge ao nosso interesse mais

próximo), podemos ao menos mencionar uma das mais importantes contribuições nesse sentido, a de Octavio Paz que, em seu livro *O arco e a lira*, esclarece:

no fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo ... o poeta cria por analogia e seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma, um imã que convoca as palavras. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se interrompido, sentimos um choque, algo que se rompeu ... sentimos que o ritmo é um 'ir em direção a' alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. (Paz, 1982, p.64)

O crítico mexicano, em seu ensaio, evoca os ritmos da natureza e assinala o seu aspecto mítico, para mostrar a analogia entre essa componente rítmica do universo e o poema, chegando finalmente a concluir que sem ritmo não existe o poema.

No texto de Ana Hatherly o ritmo é fragmentado, corte provocado pela própria quebra da linearidade com a atomização das palavras pelo espaço da página. O poema é complexo, ambíguo, polissêmico e, novamente estamos diante de uma composição poética que nos impulsiona a múltiplas formas de abordagem para poder decifrar sua significação. Seguiremos o crítico francês Roland Barthes, para quem não é tão importante o que significa uma obra, mas como o autor faz para que ela atinja o significado. Melhor dizendo, é essa "significância" que nos interessa perceber, ou nas palavras de Barthes, é o sentido na medida em que ele é produzido sensualmente.

Logo nos dois primeiros versos, estabelece-se um jogo de contrários, uma tensão poética que permite variadas análises, dentre as quais podemos selecionar duas. A primeira salienta a notável relação estabelecida entre a matéria, representada pelo corpo e o espírito, representado pelos afetos. Entretanto, tal relação é travada, desconfiada, para utilizarmos um termo da psicanálise, neurótica. Afinal, o vínculo proposto esbarra no “enxame” do segundo verso, palavra que sugere uma saturação ou não fluência na relação. Por outro lado, o próprio verbo vincular admite outra acepção, além da de ligar por uma dependência habitual: ligar moralmente, obrigar. Acentuando ainda mais a complicação do vínculo, o adjetivo “tático” para qualificar o “enxame de afetos” conota uma ação relacionada mais com a precaução que com a entrega na relação amorosa. E também não podemos desconsiderar a dupla possibilidade semântica contida em “tático”: contato tátil e tática (estratégico), ou seja, um vínculo que se faz com uma estratégia difícil, manipulação enganosa que esbarra nos limites da própria relação. Ao se estabelecer o vínculo entre “corpo” e “afectos”, temos duas alternativas para analisar esse vínculo: podemos pensar que o corpo pertence ao eu poético e os afetos a uma outra entidade, ou, que tanto o “corpo” quanto “o enxame de afectos” pertencem ao eu poético.

Se optarmos por esta última alternativa, temos um eu poético cindido, fraturado, em desarmonia completa entre corpo/alma. As três opções que se enunciam dubitativamente e desgarradas de uma sintaxe, “terror?”, “deleite?”, “febre?”, correspondem à fragmentação individual do eu poético

que não compreende ou não sente que, como dizia Espinosa, o corpo vale pela alma e a alma pelo corpo sem nenhum tipo de hierarquização. Nesses primeiros dois versos ecoa a tradição mosaico-cristã que postula que o corpo é um lastro para a alma. Aristóteles realçou esse postulado quando afirmou que a alma para ser perfeita deve ocupar um corpo que tenda ao repouso, à imobilidade. Das três opções apontadas, duas são disfóricas e uma parcialmente eufórica. As disfóricas, o “terror” e a “febre” só podem criar um prazer doentio no qual não se estabelece a “química” do prazer pleno. O “deleite”, como prazer íntimo nascido de um “vínculo”, de uma obrigação, não caracteriza um prazer pleno, daí o de parcialmente eufórico.

Nos versos seguintes, o sexto e o sétimo, irrompe o desejo e o faz com sua força anárquica capaz de penetrar corpos e almas. O eu poético coloca frente a frente os sujeitos do prazer. Para um “corpo” um “corpo” para um “rosto” um “rosto”. Daí a importância da sobreposição de *ikon* e *logos*, de que fala Ana Hatherly em sua teorização sobre os poemas visuais, conforme salientamos mais atrás. Os versos de 8 a 11 destacam a iconização do par amoroso disposto em seu singular vínculo: signos em um reflexo mútuo. O local dos acontecimentos, onde a união dos corpos usufrui as diferenças anatômicas, é o leito, indefinido pelo artigo “um” no décimo segundo verso, mas já reiterado anaforicamente nos quatro versos anteriores. Devido ao aspecto polissêmico desse significante pode referir-se à cama ou ao lugar por onde correm as águas dos rios. No poema, provocaria pouco impacto poético a utilização da palavra cama, o que não acontece com leito, termo

que abarca os dois significados anteriormente citados. Tendo em conta que o corpo está constituído principalmente de água e que a alma é tão similar aos rios com seu constante fluir transformador, o significante leito representa uma das estratégias do fazer poético: engastar na cadeia sintagmática a palavra comum, gasta pelo uso, de forma tal que da aparente escuridão significante surja radiante o inusitado que produz o estranhamento.

No último dístico, começa a geometrização do espaço. Em ângulo recto os braços dos seres que, como dois Cristos na cruz, experimentam o prazer. O último verso, “só as pernas se unem agudas”, funciona como ícone das curvas e istmos do poema, feito de ocos e protuberâncias. Se traçarmos uma linha imaginária que desça do “s” da palavra “afectos”, passe roçando em queda alucinada o signo de interrogação que acompanha a palavra “deleite”, para logo culminar no “o” do significante “corpo” do sexto verso, teremos desenhada a primeira baia napolitana, a primeira boca sensual. A segunda, de maior tamanho, será obtida se partirmos do último “a” da palavra “detalhada”, para descer roçando os dois últimos “os” das palavras “corpo” e “rosto” e o “o” de “leito”. Seguindo a descida desenfreada, tocando de leve nos “esses” das palavras “abertos”, “rectos” e “agudas”, obteremos a segunda baia que com seu *horror vacui* pede para ser obturada pela protuberância iconizada pelos versos sexto e sétimo, os mais compridos devido a sua generosa quantidade de sílabas.

Podemos, segundo o que mencionamos anteriormente, realizar uma segunda aproximação analítica. Se substituirmos a palavra “corpo” (a doce

matéria) pelo termo “significante” e a palavra “affectos” (a idéia) pelo termo “significado”, poderíamos nos perguntar: o que vincula a proliferação de significantes barrocos à estratégia, ao programa que visa atingir um significado em aberto para que o leitor contribua à sua construção? O terror do vazio que incita o poeta a preencher com palavras o branco da folha?, o deleite atingido com os sons dos signos e com a polissemia que gera a beleza?, ou a febre de constituir-se em demiurgo criando um mundo com palavras?

O barroco, estética de extremos, da radicalidade. Que oscila de um extremo ao outro. Move-se da sobrecarregada poesia com proliferação alucinada de cultismos e figuras mitológicas de Gôngora, à frase enigma, curta, seca, *escueta de signos e ingeniosa* de Baltasar Gracián. Da arabesca suntuosidade das catedrais européias e americanas à grandeza imponentemente sóbria do *Escorial*. Do verso e da prosa proliferante de Sarduy aos versos de Hatherly, austeros, elípticos. Ambos pedem a participação do leitor. São duas formas de fazer participar o leitor do poema: ou pelo excesso que ofusca e maravilha ou pela sobriedade. Nas duas formas participamos da feitura do poema. Do “terror” ao “deleite”, passando pela “febre” que preside tanto o terror quanto o deleite.

No quinto e sexto versos, como no poema todo, apresenta-se a dicotomia, a dualidade, abstrato/concreto, alma/corpo, o desejo trabalhando a matéria para recarregar sua potência. O corpo e a alma do barroco na mesma hierarquia, um regenerando o outro. O olhar do outro e o olhar

enviesado, paradigma barroco: Velázquez nos olha do fundo da sua tela *Las meninas*. Para usufruir o barroco devemos olhá-lo obliquamente, *con el rabillo del ojo*.⁽⁵⁾ A obra barroca, devido a seu movimento, a sua polissemia, à sua transformação também nos olha e desse fato surge a epifania, o fato estético revelador. O leitor procura a obra, a obra desafia o leitor: dessa relação, dessa emoção da decifração do poema nasce o fato estético. No poema de Ana Hatherly enfrentam-se dois corpos, “um corpo/ um corpo”, o reino do desejo, da sensualidade se instaura, para logo dar lugar ao olhar: “um rosto/ um rosto”. Do olhar múltiplo da tela de Velázquez, ao olhar binário dos parceiros do poema, cruzamento de olhares representado pelos rostos e seus olhos incrustados, máquinas de olhar. Em outras palavras, o filósofo Merleau-Ponty diz “*L’Être intégral est non devant moi, mais l’intersection de mês vues et de celles des autres.*” (in Buci-Glucksmann, 1986, p. 70) ⁽⁶⁾, e a autora francesa o confirma “*en somme, un voir pluriel, soumis aux ‘points de vue’, aux faits de intersection et de rencontres des voirs.*” (Buci-Glucksmann, 1986, 71) ⁽⁷⁾. Olho membro divino. Ser é olhar. Olhar, no “leito”, entre as dobras dos lençóis, claro-escuro sensual, as curvas prateadas do corpo da amante. Leito, palavra em si mesma, sensual. Quadrado das delícias como dizia Lezama Lima. O “desejo”, o abstrato e anárquico desejo, a vontade de fazer o poema, o impulso em nos converter em demiurgos de um mundo auto-suficiente, o poema penetra no corpo, na matéria amorfa das palavras, nesse caos significante gasto pelo uso. Dos braços abertos

que formam ângulos retos e das pernas que se unem agudas, em cujos vértices lateja o prazer, nasce o poema.

O eu poético, constituído por um corpo e uma alma, com idêntico *status* hierárquico segundo Espinosa, lapidando e sendo lapidado pela palavra, o signo lingüístico de dupla face. Dessa fusão de corpos e almas (um corpo/um corpo; um rosto/um rosto) nasce a beleza da escrita.

Voltando ao começo do poema, notamos que os dois primeiros versos são ambíguos, polissêmicos. Pelo fato de o texto se iniciar com a palavra “que”, logo a associamos ao interrogativo “que” e flexionamos nossa voz criando uma curva ascendente que antes de finalizar a frase se precipita em suave descida. Mas, onde está o sinal de interrogação? Frase interrogativa indireta? Mudaria o sentido do poema se relacionarmos esse “que” ao pronome relativo. Na primeira leitura, “terror”, “deleite” e “febre” seriam possibilidades de resposta à pergunta formulada nos primeiros dois versos. Na segunda leitura, “que” como relativo, o vínculo já estaria constituído e o eu poético se perguntaria o que sente logo estabelecido esse vínculo.

Podemos realizar uma última aproximação à obra: o poema configuraria o fazer poético. Estabelece-se um vínculo entre um corpo, a escrita com seus signos e o afeto, a vontade, o desejo do fazer, de aplicar uma estratégia para que nasça a obra. Dessa união surgem várias perguntas: terror, a folha em branco, o *horror vacui*, que pede para ser preenchido? deleite, o prazer que se usufrui quando se cria, quando se sai do tempo e do espaço, quando se é demiurgo? febre?, a escrita, o ritmo, o

fluir que modifica e que cura. Logo, no fluir da escrita o desejo de configurar um corpo detalhado , polido pelo artifício poético. O poema se faz com palavras “um corpo/um corpo” que carregam imagens “um rosto/um rosto” que se sedimentam, que fazem parte de um “leito”. As palavras se abraçam, interagem, surge o poema.

O eu poético vale-se novamente da utilização de blocos, da parataxe. O leitor une e preenche os interstícios entre eles. Instaura-se outra forma do erotismo: olhar nos interstícios, olhar no vazio. No nada se intui alguma coisa, alguma relação que surge e se oculta, que demanda paciência para ser apreendida. Nesse aparecimento (significação) / desaparecimento (vazio) radica o prazer da leitura, da decifração, da emoção estética.

4.3. O barroco hispânico dos Ramones: Valle Inclán, Gómez de la Serna e Pérez de Ayala.

Continuando com a urdidura, com a ressonância de traços barrocos na escrita, ao longo do tempo, três escritores espanhóis serão apresentados. São eles o “expressionista” Ramón María del Valle-Inclán e os ficcionistas da segunda geração do movimento literário espanhol conhecido como *Generación del '98*, Ramón Gómez de la Serna, e especialmente, Ramón Pérez de Ayala. Transcreveremos alguns textos desses escritores que

primam pelo epíteto raro, pelo retorcimento de sua sintaxe e pela proliferação da camada metafórica.

Ramón María del Valle-Inclán realiza grotescas deformações da realidade e possui um humor desgarrado que faz pensar em outro escritor barroco, Francisco de Quevedo. A nosso ver, Valle-Inclán, como outros artistas de tendência expressionista, é um descendente dos escritores barrocos. Sua máxima criação estética, o *esperpento*, ferve de conotações barrocas, como podemos observar na seguinte definição da personagem Max Estrella, na obra teatral *Luces de Bohemia* : *“los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”* (Valle-Inclán, 1961, p. 106)(8). A estética barroca de Valle-Inclán, plasmada principalmente em seu romance *Tirano Banderas* (precursor de todos os romances sobre ditadores latino-americanos que proliferaram a partir da década do 60), caracteriza-se pelo adjetivo arriscado e imprevisto, pela cadência rítmica e pelo retorcimento da sintaxe, enfim, pela eroticidade da palavra. Tais procedimentos podem ser observados no seguinte parágrafo que qualquer escritor barroco, acreditamos, assinaria sem retocar sequer uma vírgula:

Sobre el resplandor de las aceras, gritos de vendedores ambulantes: Zigzag de nubios limpiabotas: Bandejas tintineantes, que portan en alto los mozos de los bares americanos: Vistosa ondulación de niñas mulatas, con la vieja de rebocillo al flanco. Formas, sombras, luces se multiplican

trenzándose, promoviendo la caliginosa y alucinante vibración oriental que resumen el opio y la marihuana. (1937, p.39).(9)

Observe-se o uso inusitado dos signos de pontuação (dois pontos), utilizados para enlaçar e outorgar rapidez às primeiras quatro orações do parágrafo. Tudo, nessa poética narrativa em metamorfose, remete ao movimento: *zigzag, ondulación, trenzándose, vibración*. Parafraseando Francisco Umbral, observamos que o profundo e exacerbado erotismo unido ao polido e ímpar uso da palavra fazem que a escrita barroca ganhe densidade corpórea. Para isso concorre, sem dúvida, a profusão de imagens visuais marcadas por “formas, sombras e luzes” que se multiplicam.

Ramón Gómez de la Serna tem o gosto pelo exótico, pelas *chinoiseries*, pelo humor e pela contorção crispada da sintaxe. Como exemplo, tomaremos alguns parágrafos do seu livro *Seis Falsas Novelas*, precisamente da intitulada “Los dos marineros (falsa novela china)”. Eis as palavras de Ramón:

El marinero de la gorra japonesa alargaba siempre más y más su catalejo, ensanchándole las articulaciones, yendo a tropezar con el horizonte frente a su último desarrollo. (1945, p.30) ... la luna desenrollaba una estera más extensa en la sala, como si fuese el lecho ensabanado del amor, como si la luna misma se mezclase a la tierra varonil en abrazo extraño, visionario, de un modo fantasmal y frenético (p. 30) ... los troncos al ser despertados por la luz, se desperezaban retorciéndose y en sus troncos se ocultaba alguien como el tiempo en la caja del reloj. (p. 35) (10)

O sintagma preposicional, *frente a su último desarrollo*, traz um expediente muito freqüente em Lezama Lima e Sarduy: a utilização de um substantivo, *desarrollo*, que funciona como se fosse um verbo vicário, isto é, que substitui o significado de outros verbos utilizados no período, *alargar* ou *ensanchar*. Proliferação de comparações com a locução conjuntiva *como si* que introduz orações comparativas com o verbo em subjuntivo (*fuese* e *mezclase*). Observe-se que de la Serna utiliza essas comparativas, também denominadas elípticas, para elidir no primeiro caso: *La luna desenrollaba una estera más extensa en sala, como si fuese (el desenrollar de la luna) el lecho ensabando del amor, como si (en ese desenrollar) fuese la luna misma se mezclase a la tierra varonil...* Proliferação e elisão propostas por Sarduy na sua leitura da elipse geométrica e da retórica. Focos da elipse geométrica: brilhante (proliferação) e obturado (ocultamento).

Mencionaremos, a seguir, alguns traços de artificialização em fragmentos do romance *El ombligo del mundo* de Ramón Pérez de Ayala:

Nas obras de Pérez de Ayala, o último dos “Ramones” de que trataremos, não existe *tejido neutro*. Toda sua escrita ficcional é uma hipérbole de comparações, metáforas, retorcimento sintático. Para realizar as comparações o autor espanhol se vale do tradicional *como*, mas também das locuções *al modo de*, *semejante a*, *que parecía*, *a estilo de*, *con catadura de*. Por exemplo, *Sobre el mostrador se apilan, como losetas, libras de chocolate* (11)

Suas metáforas são arrojadíssimas, ao mesmo tempo sutis e rebuscadas: para conotar que um padre talvez tivesse filhos escondidos em diferentes partes da cidade escreve : “*después de celebrar misa, emplea la mañana en visitar diversos caseríos rústicos, en donde se le supone guarecida la sucesión.*” (1941, p.21)(12). A união do verbo *guarecer* com o substantivo *sucesión* cria estranhamento pelo insólito da aliança e pela sua carga irônica e humorística. Seguindo a proliferação metafórica, Pérez de Ayala para conotar o almoço escreve *comida meridiana* (p. 21)(13), para o dedo indicador achatado, realiza uma comparação com uma fórmula comparativa não mencionada anteriormente: *con el índice aplastado, de hechura de espátula* (p.24)(14). As explosões na montanha são para o autor *cóncavas detonaciones* (p.45)(15) e o fato de cair é *perpendicularidad descendiente.* (p.47)(16)

Os “Ramones”, Valle-Inclán, Gómez de la Serna e Pérez de Ayala, tomam as palavras desgastadas pelo uso rotineiro e as transformam em pérolas irregulares, em signos que parecem aflorar no momento em que os deciframos, os defloramos.

4.4. O barroco dos trópicos: Lezama e Carpentier.

Na escrita de Lezama Lima, tanto nas poesias quanto em sua obra em prosa, encontramos diversos processos de artificialização que permitem

ver sua escrita como barroca. Um dos mais notórios, podemos verificar isso na sua prosa, é a proliferação da linguagem que se derrama em períodos insuflados de palavras. O discurso se desdobra, a frase cresce em adjuntos que cobram dos sintagmas nucleares uma importância similar.

Podemos exemplificar esse descentramento, esse fugir para as margens da frase, com um trecho extraído de seu romance *Paradiso*.

No estaban acostumbrados a las actuaciones de un cubano fuerte, viril que en cualquier latitud que estuvo se ganó la admiración, y que de pronto metería espada de arriba a abajo, persiguiendo a los bandoleros hasta llevarlos a sombrearse en el patio de las cárceles, y llevando al Juzgado los nombres de los comprometidos en las zonas urbanas, lo mismo autoridades enmascaradas, que ciudadanos presuntuosos, y comunicándolo después al Estado Mayor en un informe donde consignaba que el bandolerismo no sería posible sin la cooperación solapada y bien pagada de muy principales autoridades.(1988, p 623)(17)

O crítico Benito Pelegrín ressalta que para um núcleo de predicado simples (*No estaban acostumbrados a las actuaciones de un cubano*), Lezama atribui dois adjetivos (*fuerte, viril*), duas adjetivações (as orações começadas com *que*), e três sintagmas circunstanciais (orações começadas pelos gerúndios *persiguiendo, llevando e comunicando*), concluindo sua análise com um comentário em que frisa a expressividade do procedimento lezamiano:

El núcleo tradicional de la frase es desposeído por la importancia concedida a su periferia por esa acumulación de adjetivaciones y circunstantes sobre una sola vertiente del periodo. El núcleo viene sobrecargado extremadamente en lo que respecta al complemento, y tanto que el objeto, inversando la jerarquía gramatical, cobra más importancia que el próprio sujeto inicial, poniendo el enfoque sobre el bien llamado 'objeto' de las miradas y admiración general, el verdadero sujeto de las acciones verdaderas, el cubano. (1988, p. 625)(18)

Os elementos marginais se apoderaram do núcleo, do centro da frase e o resultado é um descentramento. Benito Pelegrin assinala que se produz uma *amplificação*, no entanto, notamos que Lezama não amplifica o que tradicionalmente é considerado como essencial (amplificação da retórica), isto é, a parte informativa da oração, e sim a sua parte circunstancial, subvertendo a hierarquia de valor desse procedimento retórico.

O escritor barroco se compraz em amplificar, em ressaltar com adjuntos detalhes que para outras estéticas seriam desperdício, arrogância ou, como Borges diria, *naderías*. Por exemplo, *enseñó sus dientes el tío Luis como un equino en una feria de la región central* (1988, p. 65)(19). O tio Luís não mostra os dentes como o faria qualquer cavalo mas como um *equino* (processo de substituição) numa feira e ainda da região central... Podemos verificar o mesmo procedimento em *está más loco que una cabra española solitaria por los riscos* (1988, p.335)(20). Lezama se vale do famoso adágio espanhol *está más loco que una cabra* e amplifica suas partes: a cabra não é qualquer cabra, é uma cabra espanhola, solitária e que anda pelos penhascos. Como se vê, não se trata apenas de amplificação,

mas de um transbordamento que deforma o real, aproximando-o do surreal pelo insólito da caracterização.

Na esteira do historiador Arnold Toynbee e do crítico Ernest Robert Curtius, Lezama acredita na impossibilidade da história para reconstruir a verdade dos fatos. Todo discurso histórico é, em certo sentido, uma ficção. Lezama Lima utiliza a linguagem para fugir da história, dos fatos, e faz analogias entre textos de diferentes culturas para configurar ou atingir o devir da sua própria escritura. Irlemar Chiampi diz que o autor cubano *“prefiere la libertad de la analogía, en la cual el sujeto metafórico prescinde de la visibilidad de lo externo para operar enlaces entre elementos invisibles, marginales y periféricos”*.⁽²¹⁾ A analogia em Lezama Lima é *gravitación, urdimbre, resonancia*, destituída de toda pretensão de objetividade. Tal procedimento parece-nos similar ao de Curtius que pesquisa a reincidência de diferentes tipos de ornatos e de recursos retóricos na obra de diversos escritores através do tempo.

O que Lezama Lima compõe é uma “fábula intertextual”, isto é, um relato do devir barroco na América, analisando as imagens e os processos de artificialização utilizados por diferentes escritores de diversas épocas. São eles:

- os heróis cosmogônicos: essencialmente personagens extraídos do livro sagrado dos maias, *Popol Vuh* e da embaixada de Moctezuma, os refinados *Artistas Aztecas*, enviada a Hernán Cortés.

- o senhor barroco: Sor Juana Inés de la Cruz, de Sigüenza y Góngora, de Domínguez Camargo.

- o rebelde romântico: As obras do poeta José Martí e de *El señor Estanciero* representado pelos poetas populares do gênero *gauchesco*, José Hernández e Bartolomé Hidalgo.

- o homem dos começos: Herman Melville e Walt Whitman. Lezama Lima retoma, segundo Irlemar Chiampi, arcaicas tradições teológico-filosóficas gregas, tais como a descida ao inferno e a liberação do corpo. Reaparece a vivência metafórica do Apocalipse e da Redenção. A autora esclarece:

salta a la vista en esta circularidad del sintagma -el epílogo reproduce el comienzo, en nueva versión-, que Lezama aplica ahí su concepto de la historia y de la cultura como era imaginaria: ésta no evoluciona como el logos hegeliano y tampoco se repite como el organismo biológico spengleriano. La nueva causalidad que el sujeto metafórico imprime allí muestra, una vez más, una forma de devenir —o sea, lo que va siendo, lo que es recurrente, que es semejante al ser distinto, justo como una metáfora. Además, la abundancia terminológica de Lezama, relativa a o demoníaco (faústico, sulfúreo, plutónico, luciferino, etc.) comprueba su intención de tejer la imago del hombre americano con una red de imágenes que recortan la astucia y la magia, la curiosidad y el placer, la apetencia y la devoración, la rebeldía y la libertad, la malicia y el ingenio. (1993, p.22) (22)

Todos os autores mencionados na fábula realizam uma *poiesis* demoníaca, plasmando o escritor barroco como uma espécie de *Caliban*: irreverente, corrosivo, rebelde, devorador, sempre à procura do

conhecimento ígneo e da liberdade absoluta. Precisamente, Lezama atribuiu estas características a uma das personagens do seu livro *Paradiso*, o poeta Oppiano Licario, detentor do saber poético.

O erotismo, outra das marcas do barroco na escrita conforme assinalamos no segundo capítulo desta dissertação, está presente na obra de Lezama a nível temático e sígnico. Este último se verifica no poder velado da sua linguagem. Amalgamam-se o temático e o sígnico em passagens como a seguinte:

La mestiza mamey de unos diecinueve años henchidos, se sumergía en la intranquila serenidad aparente del sueño. Empujó la puerta entomada. El cuerpo de la prieta mamey reposaba de espaldas. La nitidez de su espalda se prolongaba hasta la bahía de sus glúteos resistentes, como un río profundo y oscuro entre dos colinas de cariciosa vegetación. Parecía que dormía. El ritmo de su respiración era secretamente anhelante, el sudor que le depositaba el estío en cada uno de los hoyuelos de su cuerpo, le comunicaba reflejos azulosos a determinadas regiones de sus espaldas. La sal depositada en cada una de esas hondonadas de su cuerpo, parecía arder. Avivaba los reflejos de las tentaciones, unidas a esa lejanía que comunicaba el sueño. La cercanía retadora del cuerpo y la presencia en la lejanía de la ensoñación. (1988, p.203)(23)

A eroticidade como tema pode ser encontrada na nudez da jovem que espera anelante na cama ou *en el cuadrado de las delicias* como Lezama, também em *Paradiso* (1988, p.207), metaforiza a cama. Mas muito mais significativa é a eroticidade tramada nos processos de construção da cena descrita pelo narrador: olhar pela porta o corpo que repousa para além dela;

a focalização pormenorizada das linhas do corpo; a captação do ritmo da respiração; a tentação de possuir o corpo apenas com o olhar; o jogo entre proximidade e afastamento, realidade e sonho. A linguagem, em contrapartida, configura um erotismo potenciado pela proliferação da camada metafórica: entre outras, *henchidos años, bahía napolitana, ríos profundos, colinas de cariciosa vegetación*. Lezama vale-se do oxímoro, *intranquila serenidad*, da utilização do verbo *comunicar* com uma acepção não usual, *los hoyuelos comunicaban reflejos* e *el sueño comunica lejanía*, e da antítese verificada na última oração do fragmento: *La cercanía retadora del cuerpo y la presencia en la lejanía de la ensoñación*. Como se pode observar, o fragmento transcrito está carregado de processos de artificialização e não só nesse fragmento a prosa de Lezama se acerca da linguagem poética como também na totalidade da escrita de *Paradiso*. Segundo o crítico Roberto Friol essa falta de *tejido neutro* na obra de Lezama tem ressonâncias quevedianas:

-¡Qué hombre! Va de acierto en acierto. No tiene tejido neutro (pausa). El sabía que la cosa estaba ahí. Él, el hombre, era Francisco de Quevedo; ahí, era lo barroco; la cosa, hablando en cubano, era lo importante, lo que es. Estas palabras me fueron dichas por José Lezama Lima hace más de veinte años, y no sé si las escribió en alguna parte. Las transcribo ahora porque es preciso no ignorarlas. (in *Paradiso*, 1988, p. 556) (24)

Outro autor profundamente marcado pelas tentações barrocas para a construção de seu universo ficcional é, sem dúvida, Alejo Carpentier.

Focalizaremos seu romance *En el reino de este mundo*, que nasceu da experiência da viagem de Carpentier a Haiti. Ali o autor tomou contato com o maravilhoso palácio *Sans Souci*, construído por duzentos mil negros a mando do despótico Henri Cristophe. Na epígrafe que abre a primeira parte desse romance, Carpentier coincide com Lezama ao indicar o faústico na estética barroca, relacionando-a com o demoníaco, com o plutônico e conseqüentemente com a metamorfose, com o duplo, com o desejo de saber:

DEMONIO

Licencia de entrar demandando...

PROVIDENCIA

¿Quién es?

DEMONIO

El rey de Occidente.

PROVIDENCIA

Ya sé quien eres, maldito. Entra.

DEMONIO

¡Oh tribunal bendito

Providencia eternamente!

¿Dónde envías a Colón

para renovar mis daños?

¿No sabes que hace muchos años

que tengo allí posesión?

Félix Lope de Vega y Carpio (in 1966, p. 17) (25)

No romance encontramos três paradigmas barrocos: a artificialização da linguagem, a metamorfose que isso pressupõe e o erotismo. A

artificialização da linguagem foi destacada, entre outros, pelo escritor e crítico chileno, Fernando Alegría: *"El idioma se levanta como una catedral en la selva, se asienta o vuela, se ilumina o ensombrece, se enoja hasta cegarnos, se retuerce o se estiliza, resuena en infinitas cadencias, estalla en colores o se afirma en pátina de pintura antigua. Es, al fin, instrumento mágico"* (1971, p.203) (26). A metamorfose, o mito de Proteu que paira em toda obra barroca, apresenta-se no romance na personagem do rebelde mandinga Mackandal, feiticeiro com poderes licantrópicos, guerreiro pelos direitos de seus irmãos, negros oprimidos:

Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales. Con alas un día, con agallas al otro, galopando o reptando, se había adueñado del curso de los ríos subterráneos, de las cavernas de la costa, de las copas de los árboles, y reinaba ya sobre la isla entera. (1966, p.39) (27)

No romance há uma forte carga de erotismo representada pela personagem de Paulina Bonaparte, esposa do General Leclerc, e pelo criado, o negro Solimán:

Al amparo de los tamarindos, había hecho cavar una piscina, revestida de mosaico azul, en la que se bañaba desnuda. Al principio se

hacía dar masajes por sus camaristas francesas; pero pensó un día que la mano de un hombre sería más vigorosa y ancha, y se aseguró los servicios de Solimán, antiguo camarero de una casa de baños, quien, además de cuidar de su cuerpo, la frotaba con cremas de almendra, la depilaba y le pulía las uñas de los pies. Cuando se hacía bañar por él, Paulina sentía un placer maligno en rozar, dentro del agua de la piscina, los duros flancos de aquel servidor a quien sabía eternamente atormentado por el deseo, y que la miraba siempre de soslayo, con una falsa mansedumbre de perro muy ardido por la tralla. Solía pegarle con una rama verde, sin hacerle daño, riendo de sus visajes de fingido dolor. A la verdad, le estaba agradecida por la enamorada solicitud que ponía en todo lo que fuera atención a su belleza. Por eso permitía a veces que el negro, en recompensa de un encargo prestamente cumplido o de una comunión bien hecha, le besara las piernas, de rodillas en el suelo. (1966, p. 70) (28)

Voltamos a insistir que o erotismo se instaura na obra barroca não só pelo tema e sim pela tessitura da linguagem que, no caso da narrativa, adensa-se como discurso. Em Carpentier a opacidade não se produz pela predominância das metáforas rebuscadas ou insólitas e sim pela sucessão de orações subordinadas que prolongam o período como reflexo do prolongamento do próprio prazer com que é flagrado o objeto. Note-se por exemplo, como no período que descreve a cena do banho de Paulina nela dado por seu camareiro a oração principal (*Paulina sentía un placer maligno*) vem acrescida de orações temporais, objetivas, modais, intercaladas ou não. Não é apenas a personagem Paulina que se deleita com a ação mas também o próprio narrador, que se demora em retardá-la, inscrevendo-a num percurso tortuoso e sensual da sintaxe. É uma constante na obra de Carpentier a utilização desses períodos que proliferam em adjuntos e

subordinadas, mas aí seria necessário examinar o contexto específico em que esse procedimento configura os sentidos. Carpentier vale-se também dos cultismos ao longo de sua obra, o que pode ser percebido no fragmento citado, pela escolha da palavra *tralla* preferida a seu sinónimo mais utilizado *látigo*. Uma preferência que contribui para o adensamento da linguagem.

4.5. Rastros barrocos em Huysmans, Michaux, Oulipo, Cortázar e Eco.

Em outro espaço literário, o francês, também há escritores cujas obras revelam uma forte ressonância de marcas estéticas barrocas. Nomearemos dois autores pouco conhecidos pelo público em geral: J.-K. Huysmans e Henri Michaux. Também relembremos autores pertencentes ao grupo francês conhecido pelo nome de *Oulipo* e dois escritores, Julio Cortázar e Umberto Eco que, embora não sejam franceses como os anteriores nem participaram do grupo mencionado, possuem, a nosso ver, "laços de família" (processos de construção da obra) que legitimam essa aproximação.

Charles-Marie-George Huysmans, que assinou suas obras com o nome artístico de Joris-Karl Huysmans, foi um romancista francês que começou escrevendo obras naturalistas, sob a tutela de Emile Zola, para logo converter-se no maior nome da prosa decadentista-simbolista de fins do século XIX e começos do XX. Sua obra prima *À Rebours*, que a nosso ver

rompe radicalmente com a tradição naturalista, influenciou a obra de Marcel Proust, autor que, segundo Curtius, continua a linhagem dos escritores inseridos na estética barroca. Essa influência é exercida na caracterização das personagens, essencialmente a do narrador Marcel, a de Swann e a de Charlus, do livro *A recherche du temps perdu*. As personagens de Proust herdaram o tédio e os labirintos passionais da personagem principal do livro de Huysmans, o duque Jean Floressas des Esseintes que, além de possuir muitas características do autor, também possui características do excêntrico parisiense Robert de Montesquiou, de quem também Proust tomou traços pessoais para delinear o Barão de Charlus, outra personagem fundamental da sua obra.

Huysmans, como todos os escritores em que ressoa essa estética, é um aristocrata da escrita. Seus longos parágrafos adquirem um corpo, a linguagem se degusta a si mesma antes de representar o real. Se Zola trabalhava para criar personagens que fossem tão parecidos quanto possível à média das pessoas, “copiando” o real o mais fielmente possível, Huysmans, com seu olhar oblíquo, cria uma aristocracia das sensações, levando as analogias do soneto *Correspondances* de Baudelaire ao delírio.

Eis uma passagem de seu romance *À rebours*:

Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même. Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par

la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers! (Huysmans, 1999, p.103).(29)

Com “a atenta paciência dos refinados”, o autor elabora a sua escrita dotando-a de elementos preciosos, segundo sua visão artística. Abstrair a banalidade e monotonia do real para ceder espaço à alucinação –eis o grande propósito do artista. A desintegração do sujeito para criar um corpo escritural.

O artifício de substituir a realidade pelo sonho dela responde, a nosso entender, ao que mencionamos anteriormente: criar novas formas do real ancorados na artificialização da linguagem. Fugir da natureza desrealizando-a, e por meio do artifício criar uma “nova” natureza, a da linguagem.

O filósofo Schopenhauer é citado por des Esseintes com o seguinte aforismo: “o invencível tédio gerado pela abundância”. José Paulo Paes, em seu estudo introdutório da versão brasileira do romance, esclarece a estratégia de des Esseintes:

Para fugir do tédio, des Esseintes se vê forçado a refinar cada vez mais os seus prazeres. Às avessas descreve em pormenor, ao longo dos seus dezessete capítulos, o progressivo itinerário desse refinamento, que acaba por se constituir numa espécie de ioga ou educação dos sentidos fundamentada na exploração da sinestesia. (in Huysmans, 1987, p. 10).

Essa vertigem sinestésica alcança seu maior vôo nos capítulos dedicados ao “órgão-de-boca” e à ciência do olfato. Para José Paulo Paes, Huysmans “se antecipa, mais do que isso, vai muito além das pretensões da semiótica de nossos dias, já que des Esseintes propõe o desenvolvimento de uma gramática e de uma sintaxe dos odores” (p.11). A seguir, uma passagem do romance de Huysmans em que, o discurso se embebe das sinestesias, gerando o estranhamento próprio da forma poética genuína:

Il appelait cette réunion de barils à liqueurs, son orgue à boche ... les tiroirs étiquetés “flûte, cor, voix céleste” étaient tirés, prêts à la manoeuvre. Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l’oreille. Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d’un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigret e velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l’anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce; tandis que, pour compléter la orchestre, le kirsh sonne furieusement de la trompette; et le gin et le whisky emportent le palais avec leus stridents éclats de pistons et de trombones, l’eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la caisse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics! (1999, p. 134) (30)

A metamorfose, a mudança de estado, o camaleão da estética barroca também está presente na prosa de Huysmans. Por que não mencionar também a anamorfose, que pressupõe, segundo Sarduy, uma

espécie de elasticidade da matéria? Isto pode ser observado no capítulo dedicado às delícias sexuais da personagem. O travestismo, estudado por Sarduy em uma de suas últimas obras como um expediente barroco, é prefigurado por Huysmans, como também as aventuras homossexuais do refinado des Esseintes que profetizam as andanças homossexuais de Lezama Lima, Severo Sarduy, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini. A seguir, outros exemplos de metamorfose e homossexualismo:

C'était miss Urania, une Américaine, au corps bien découpé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'acier, aux bras de fonte ... peu à peu, en même temps qu'il l'observait, de singulières conceptions naquirent; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme ...il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte ... cet échange de sexe entre miss Urania et lui l'avait exalté. (1999, p. 206) (31)

Miss Urania é descrita como um robô com suas pernas nervosas, músculos de aço, braços de ferro e disso provém uma artificial mudança de sexo. Seus dengues de fêmea se metamorfoseiam em ágeis encantos de macho. Em contrapartida ele, des Esseintes, se efemina e sente a necessidade de possuir miss Urania. O reino da instabilidade, da aparência,

da anamorfose se instaura: a estética barroca é devir, processo, metamorfose. As experiências homossexuais de des Esseintes são narradas em forma poética e cômica, com frases curtas e nervosas, que acabam em uma frase que relembra a graça de Quevedo mediante o oxímoro, sempre presente na escrita barroca:

Ils se dévisagèrent, pendant un instant, en face, puis le jeune homme baissa les yeux et se rapprocha; son bras frôla bientôt celui de des Esseintes qui ralentit le pas, considérant, songeur, la marche balancée de ce jeune homme. Et du hasard de cette rencontre, était née une défiante amitié Qui se prolongea durant des mois; des Esseintes n'y pensait plus sans frémir; jamais il n'avait supporté un plus attirant et un plus impérieux fermage; jamais il n'avait connu des périls pareils, jamais aussi il ne s'était senti plus douloureusement satisfait. (1999, p. 213) (32)

O movimento, como quase todas as sensações experimentadas na obra pela personagem principal, é configurado por força do artifício, entendido como um requinte da linguagem que não se esquia à pormenorização. Huysmans, no episódio da viagem a Londres, adianta-se no tempo a Lezama Lima, que com um oxímoro (ressaltemos, figura nitidamente barroca) se autodefinia: “Yo soy el peregrino inmóvil”. Nunca tinha saído de La Habana, de seu endereço oracular na rua Trocadero de La Habana Vieja, e podia discorrer sobre os labirintos das ruas napolitanas, dos paralelepípedos da Viena imperial ou da geografia patagônica como se fosse um Jules Verne cubano. O movimento convencional, isto é, trasladar-se no espaço, não satisfaz o duque des Esseintes. Prepara-se exaustivamente

para uma viagem a Londres. Chega ao desembarcadouro do porto e entra em uma taverna à moda inglesa. Ali sucumbem suas forças de viajante:

A ce moment, la porte de la taverne s'ouvrit; des gens entrèrent apportant avec eux une odeur de chien mouillé à laquelle se mêla une fumée de houille, rebattue par le vent dans la cuisine dont la porte sans loquet claqua; des Esseintes était incapable de remuer les jambes; un doux et tiède anéantissement se glissait par tous ses membres, l'empêchait même d'étendre la main pour allumer un cigare. Il se disait: Allons, voyons, debout, il faut filer; et d'immédiates objections contraiaient ses ordres. A quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise? N'était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l'atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles, l'environnaient? Que pouvait-il donc espérer, sinon de nouvelles désillusions, comme en Hollande? ... il revint avec ses malles, ses paquets, ses valises, ses couvertures, ses parapluies et ses cannes, à Fontenay, ressentant l'éreintement physique et la fatigue morale d'un homme qui rejoint son chez soi, après un long et périlleux voyage.
(1999, p. 247) (33)

A aristocracia do gosto exercida por des Esseintes pode ser observada nas suas preferências literárias, essencialmente autores latinos que se valem, para construir suas obras, de intrincados recursos retóricos, de neologismos, de versos revestidos de esmalte, engastados em jóias; que cuidavam da preocupação com a forma, sonoridades de campainha, enfim, autores que entram na linhagem estética (deslocando-se no tempo e no espaço) proposta por D'ors e Curtius. Dos contemporâneos, des Esseintes reverencia um poeta quase anônimo nesse tempo, Stéphane Mallarmé, também assinalado por Curtius como seguidor da estética barroca:



Abrité de la sotisse environnante par son dedain, se complaisant, loin du monde, aux surprises de l'intellect, aux visions de sa cervelle, raffinant sur des pensées déjà spécieuses, les greffant de finesses byzantines, les perpétuant en des déductions légèrement indiquées que reliait à peine un imperceptible fil. Ces idées nattées et précieuses, il les nouait avec une langue adhésive, solitaire et secrète, pleine de rétractions de phrases, de tumeurs elliptiques, d'audacieux tropes ... un coulis essentiel, un sublimé d'art ... des surprises d'images nouvelles et invues surgissaient, à tout bout de vers. (1999, p. 316) (34)

O duque Jean Floressas des Esseintes compartilha com o poeta Stéphane Mallarmé sua aversão pela turba e, parafraseando o poeta espanhol Fray Luis de León, procura um retiro que o afaste *del mundanal ruido*. Des Esseintes detesta também o êxito fácil, a obra de arte popular:

Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sotisse humaine. (1999, p.84) ... le plus bel air du monde devient vulgaire, insupportable, dès que le public le fredonne, dès que les orgues s'en emparent, l'oeuvre d'art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n'est point contestée par les sots, qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante. (p.203) (35)

Des Esseintes julgava o poema em prosa como sendo a quintessência da literatura, sua forma preferida. O autor de que trataremos a seguir, o poeta e pintor belga Henri Michaux, fez do poema em prosa sua principal via para atingir a beleza. Compartilha com Huysmans os atributos do anonimato e de estranhíssimo homem de letras. Henri Michaux, Emil

Michel Cioran e Jorge Luis Borges formavam em fins da década de 50 o trio dos arautos do pessimismo. Burilavam suas obras, Michaux seus exasperados poemas, Cioran seus amargos silogismos, Borges suas construções *conceptistas* em prosa, e eram anônimos para o grande público. Borges os traiu e tornou-se célebre. Michaux e Cioran continuam à espera da aceitação popular.

Jorge Luis Borges, tradutor do livro de Michaux, *Un barbare en Asie*, lembra Michaux, no prólogo desse livro:

Hacia 1935 conocí en Buenos Aires a Henri Michaux. Lo recuerdo como un hombre sereno y sonriente, muy lúcido, de buena y no efusiva conversación y fácilmente irónico. No profesaba ninguna de las supersticiones de aquella fecha. Descreía de París, de los conventículos literarios, del culto, entonces de rigor, de Pablo Picasso ... a lo largo de su larga vida ejerció dos artes: la pintura y las letras. En sus últimos libros las combinó. La noción china y japonesa de que los ideogramas de un poema se componen no sólo para el oído sino también para la vista, le sugirió curiosos experimentos. Como Aldoux Huxley exploró los alucinógenos y penetró en regiones de pesadilla que inspirarían su pincel y pluma. Hacia 1982 me visitó en París. Cambiamos algunas triviales palabras; estaba muy cansado. Presentí que aquel diálogo sería el último. (in Michaux, 1985, p. 9)
(36)

Cioran, em seu livro *Exercices d'Admiration*, fixa seu olhar agudo na pessoa e na obra de seu companheiro escritor:

Abusou do imperativo de ver em si e à sua volta, de ir ao fundo não apenas de uma idéia (o que é mais fácil do que se pensa), mas da menor

experiência ou impressão ... essa paixão de se conhecer, essa tomada de consciência exaustiva, se converte num ultimato que não pára de se endereçar, numa incursão devastadora nas zonas mais obscuras de seu ser ... devorava os místicos e se ele próprio não tivesse sido um místico, nunca teria lançado com tanta obstinação e método á procura de estados extremos. Extremos, *aquém do absoluto* ... tinha a vontade de abordar o inconcebível, de violá-lo, de fazê-lo explodir, de ir além, sem nunca parar, sem recuar ante nenhum perigo ... não tendo nem a sorte nem o azar de se fixar no absoluto, se inventa abismos, suscita sempre novos, mergulha neles e os descreve ... minha surpresa é que não tenha sucumbido a tanta intensidade. (Cioran, 2001, p. 92, 94, 96)

Henri Michaux viaja continuamente. Está possuído pela mobilidade. Viaja aos Andes equatoriais, à floresta amazônica, à Índia, à China, ao Japão, a Coreia, a Java, a Bali. Dessas experiências nascem livros como o já citado, *Un barbare en Asie* e *Équateur*. Em determinado momento, Michaux pára. Já não viaja, examina seus abismos interiores. Parecem proféticas as palavras do Buda, que Michaux coloca no final do seu livro: "*desde ahora sed vuestra propia luz, vuestro propio refugio. No busquéis otro refugio sino en vosotros mismos. Manteneos en vuestra propia isla, colados a la contemplación*" (Michaux, 1985, p. 207) (37).

O autor repele, então, o movimento convencional e, assim como des Esseintes, começa a viajar através da sua obra em que tudo é móvel: viaja de um gênero a outro, do poema ao poema em prosa, deste ao fragmento quase aforístico; viaja de uma arte a outra: da poesia à pintura, da pintura à música. A obra de Michaux é a de um camaleão exacerbado pela beleza.

Iremos nos deter a seguir em dois poemas em que estão presentes procedimentos que, segundo diferentes teóricos, refletem a estética barroca: a dobra (Deleuze), a oposição de contrários (Sarduy) e a febre da enumeração (Curtius). O poema abaixo encontra-se no livro *Au pays de la Magie*.

*L'enfant, l'enfant du chef, l'enfant du malade, l'enfant du laboureur,
l'enfant du sot, l'enfant du Mage, l'enfant naît avec vingt-deux plis. Il s'agit de
les déplier. La vie de l'homme alors est complète. Sous cette forme il meurt.
Il ne lui reste aucun pli à défaire.*

*Rarement un homme meurt sans avoir encore quelques plis à
défaire. Mais c'est arrivé. Parallèlement à cette opération l'homme forme un
noyau. Les races inférieures, comme la race blanche, voient plus le noyau
que le dépli. Le Mage voit plutôt le dépli.*

Le dépli seul est important. Le reste n'est qu'épiphénomène.
(Michaux, 1941, p.172) (38)

De modo semelhante ao que foi observado no soneto de Sarduy analisado no segundo capítulo desta dissertação, o texto de Michaux trabalha com a dicotomia entre a linguagem concentrada e a expansão de significados, que como os planos da dobra alternam interioridade e exterioridade à medida que se realizam. A dobra como enigma poético do ambíguo poema de Michaux. O mago e o poeta só se interessam pela dobra e tentam ser uma ponte, um instrumento, médiuns para favorecer o desdobre, isto é, a consumação do destino, a consumação da metáfora, da artificialização. A dobra, o exterior e o interior, o som e o sentido, o corpo e a

alma. A dobra, vértice, ponto de inflexão entre o abstrato e o material cuja simbiose delinea o poema e o destino. A enumeração, no começo do texto, remete às camadas de dobras superpostas: o primeiro termo da enumeração é uma frase nominal que consta de apenas um determinante e um núcleo substantivo; o segundo aparece com a adição de outro determinante preposicionado e posposto ao substantivo da mesma forma que o terceiro, quarto, quinto e sexto termo da enumeração. Ou seja: o próprio texto, que significa tecido como nos lembra Roland Barthes, se faz como dobra, iconizada na forma ou estrutura do discurso. O sétimo segmento é uma oração (*l'enfant naît avec vingt-deux plis*). A enumeração configura um movimento, um ritmo favorecido pela anáfora do começo (*l'enfant*) e pelas frases e orações curtas.

O próximo poema de Michaux apresenta como procedimento de construção a enumeração. Evidentemente que tal processo estético não tem a função de esclarecer, de reafirmar os elementos ou os próprios enunciados. O que desponta dessas dobras-versos é uma intensa ambigüidade, pois elas trazem em seu bojo inúmeras coisas, tentando atingir o infinito. Eis o poema:

*Les Mages haïssent nos pensées en pétarade. Ils aiment demeurer
centrés sur un objet de méditation. Ces objets sont au plus intime, au plus
épais, au plus magique du monde.*

Les premiers, non les principaux, sont au nombre de douze, savoir:

Les primordiaux crépusculaires.

La chaîne molle et le nombre nébuleux.

*Le chaos nourri par l'échelle.
L'espace poisson et l'espace océan.
Le trapèze incalculable.
Le chariot de nerfs.
L'ogre éthérique.
Le rayon de paille.
Le scorpion-limite et le scorpion complet.
L'esprit des astres mourants.
Les seigneurs du cercle.
La réincarnation d'office.*

*Sans ces élémentaires notions de base pas de communication véritable
avec les gens de ce pays. (1941, p. 236)(39)*

A paciência do Mago, a espessura dos signos, a enumeração inusitada, as metáforas que proliferam, as recônditas correspondências: sem essas noções básicas não há interpretação da escrita barroca.

Abordaremos agora, de forma sucinta, a produção dos principais integrantes do grupo literário *OULIPO* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) fundado por Raymond Queneau e François Le Lionnais. O grupo privilegiou a experimentação, o lúdico, o humor e as estruturas formais complexas, nas quais ecoam os procedimentos e os requebres retóricos assinalados por Curtius. Raymond Queneau esclarece as metas do grupo:

Proponer a los escritores nuevas 'estructuras' de naturaleza matemática o, más aún, inventar nuevos procedimientos artificiales o mecánicos que contribuyan a la actividad literaria. Nuestras investigaciones son: 1) ingenuas: tomo la palabra en su sentido perimatemático, como se utiliza en la teoría ingenua de conjuntos. Tratamos de mostrar que el movimiento de demuestra andando; 2) artesanales: a pesar nuestro, pues

nos gustaría poder disponer de máquinas literarias; 3) divertidas: nuestras obras pueden parecer un simple juego de ingenio, sin embargo recordemos que la teoría de los números y el cálculo de probabilidades surgieron en principio como simple 'divertimento'. (Babel nº 4, p. 15) (40)

Esses procedimentos de adensamento formal podem ser encontrados nas obras dos seguintes escritores:

- Raymond Queneau, em *Exercices de style*, relata uma discussão em um ônibus de noventa e nove maneiras (estilos) diferentes. Esses registros vão do telegrama até a carta oficial, da narração em que o acontecimento aparece em forma de sonho até a versão “negativa” (na qual se conta o que não aconteceu.)
- Jean Lescure propôs o *método* que consiste em substituir em um texto cada substantivo por outro que ocupe o sétimo lugar em um dicionário previamente escolhido (o mesmo se pode fazer com verbos, adjetivos, etc). O contrário do *método* ($S + 7$) é a *criptografia* que consiste em usar o *método* $S - 7$ para recuperar o texto original previamente tratado com o primeiro sistema.
- François Le Lionnais desenvolveu a teoria geral dos *isomorfismos*: dado um certo texto, escrever outro respeitando os fonemas das vogais (isovocalismo) ou das consoantes (isoconsonantismo) ou respeitar a mesma estrutura sintática.

- Harry Mathews, o único membro norte-americano do grupo, exercitou-se na criação de provérbios que surgem da combinação de provérbios ou refrões combinados.
- Jacques Bens criou os *sonetos irracionais*, que se constroem a partir das cinco primeiras cifras do número π (3,1415), seguindo o esquema de dividir os catorze versos do soneto tradicional em estrofes de três, um, quatro, um e cinco versos.
- Georges Perec foi o escritor do grupo de maior difusão. Sua primeira obra de repercussão foi o romance *Les choses*, que conta a história de Jérôme e Sylvie, jovem casal de estudantes parisienses que vê florescer a seu redor o bem-estar material e o consumo, obcecando-se pouco a pouco pela posse de objetos de luxo. A parte estrutural do romance é curiosa: o primeiro capítulo está escrito em futuro do pretérito, o corpo principal do romance em pretérito perfeito simples e em pretérito imperfeito e o capítulo final em futuro do presente. Perec volta a apresentar seus dotes barrocos (o processo lipogramático) no seu romance *La Disparition*, escrito integralmente sem utilizar a vogal e, a mais freqüente na língua francesa. Como contrapartida, Perec publicará, posteriormente, *Les Revenentes*, romance em que a única vogal presente no texto é a letra e. Em 1972, Perec publica a que para muitos é sua melhor obra, *La vie mode d'emploi*. O autor explica a gênese da sua obra:

El proyecto constaba de tres esbozos. En el primero, titulado 'Cuadrados latinos', fechado en 1967 trataba de aplicar a una novela una estructura matemática conocida con el nombre de 'bi-caudrado latino ortogonal en orden 10'. En el segundo esbozo, entreveía vagamente la descripción de un edificio parisino cuya fachada había sido retirada. En el tercer esbozo, contaba la historia de Bartlebooth. La reunión de estos tres puntos de partida se produjo, bruscamente, el día en que me di cuenta de que mi edificio y el esquema de bi-cuadrado podían coincidir muy bien; cada pieza del edificio sería una casilla del bi-cuadrado y uno de los capítulos del libro; las permutaciones engendradas por la estructura determinarían los elementos constitutivos de cada capítulo: el mobiliario, la decoración, los personajes, las alusiones históricas y geográficas, las alusiones literarias, las citas, etc. Así, el edificio se construye como un rompecabezas, a través de lo que hay dentro de él, incluidas las vidas de sus dueños e inquilinos presentes y pasados. (Babel, nº 4, p.16) (41)

O projeto de Perec bem poderia ser assinado pelo escritor brasileiro Osman Lins, de que trataremos mais adiante. A engenhosa arquitetura de seu romance, que engloba combinações de números, movimentos e disposições geométricos de capítulos, enfim, toda uma montagem calculada de peças acaba por desafiar a leitura, como veremos em relação à escritura cerebral de Osman Lins.

A seguir três obras construídas com processos que remetem aos utilizados pelos integrantes do grupo OULIPO. Uma delas é um poema de Severo Sarduy, a outra, o romance *Rayuela* de Julio Cortázar e a última *O Segundo Diário Mínimo* de Umberto Eco.

O poema de Sarduy, *Las letras del alfabeto*, é um duplo ABC. No ABC simples cada verso começa com uma letra seguindo a ordem até concluir as

letras do alfabeto. O duplo segue o mesmo procedimento que o simples, mas começa e termina cada verso com uma letra. Eis o poema:

Las letras del alfabeto

*ARDIENTE letra, tu sangre será
breve, como las flores del baobab.
Crearás palabras, y otras letras (sic)
de éstas caerán, en torpe ardid.*

*En otro reino la escritura fue
fragmento, cuña, nudo, raga y kif;
grave estampido de un dorado gong,
huella y espejo de un antiguo aleph:
imagen que el espacio da de sí.*

*Juntan las letras al sol y al reloj,
- Kafka se encuentra con su doble, K:
lenta escritura de un rumor letal -,
llenan, combinan, como dijo Lull.
Mallarmé no lo olvida, ni el Islam,
ni el monje que enseñó bajo el monzón,
o el que con letras escribió y oró.*

*Piet Mondrian pinta escuchando be-bop.
¿Quién es Duchamp y quién HOOQ?
¿Refléjase en lo nímio y lo estelar
-signos, silencios – no la sombra, más
todo el ser de la luz, como en Rembrant?
Universo de letras donde tú
ves ciudades pintadas: Tel-aviv,
Westminster por Monet, la gris Glasgow;
xilografía de la tosca Sfax*

Y aquí la firma: Severo Sarduy
-zurdo algoritmo de la tosudez-
 (Sarduy, 1999, p. 239) (42)

Sarduy complica ainda mais a difícil construção do ABC. Trabalha os gramas fonéticos em espelho (uma letra abre e fecha o verso). O poema homenageia vários artistas preferidos do autor em diversas áreas (Mondrian, Duchamp, Kafka), faz menção a processos construtivos (a arte combinatória de Lull, como imagem textual do universo, que Mallarmé voltará a evocar). Artifícios, maravilhas construtivas para surpreender o leitor.

O romancista, contista e ensaísta Julio Cortázar escreveu obras cuja estrutura possui afinidades estéticas com as dos integrantes do grupo francês OULIPO. Seu romance *Rayuela*, assim como os poemas-visuais que analisamos, insta o leitor a desenvolver múltiplas leituras. Cortázar estrutura o livro em três partes: *Del lado de allá*, *Del lado de acá* e *De otros lados* (capítulos prescindibles). Antes da primeira parte do romance, existe um guia de leitura:

TABLERO DE DIRECCIÓN. A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: (lista com os capítulos na ordem prevista pelo autor). Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto

de las páginas correspondientes a cada uno de ellos. (Cortázar, 1985, p. 5)
(43)

Na primeira parte, na cidade de Paris transformada em um labirinto, Oliveira, a personagem principal do romance, vagueia em busca de Maga, arquétipo da mulher ideal. Na segunda, Oliveira regressa a sua cidade natal, Buenos Aires. A imobilidade e o tédio predominam nesta parte. Na última, há uma mistura das personagens e situações das duas partes anteriores. As personagens “pontificam” (como o fazem também as personagens dos filmes de Jean-Luc Godard), principalmente, sobre literatura, artes, jazz, política. O humor, o acaso e a metalinguagem (a personagem Morelli, através das “Morellianas”, postula uma teoria da narrativa) são essenciais na obra. Existem também no romance numerosos enxertos de outras obras (pequenos textos de Lezama Lima, Octavio Paz, Antonin Artaud, Anaïs Nin, Malcolm Lowry entre outros), de notícias de jornais, de letras de canções. Alguns dos processos barrocos, sobretudo os que são conformadores do texto, isto é, o lúdico, o paródico (com sua dose de inter-textualidade, com o “enxerto” de outras obras), o caos aparente que repousa sobre uma estrutura firmemente construída, estão presentes no romance de Cortázar.

Também em seu livro *Último Round* podemos encontrar textos que respondem ao que acabamos de assinalar: por exemplo, “Homenaje a Alain Resnais”, cujos versos podem ser combinados à vontade e segundo a vontade do leitor, compondo a partir de um poema muitos poemas; também

o texto “Cortísimo metraje”, que cifra seu efeito estético na interrupção da sintaxe lógica. A influência oulipiana pode ser observada no ziguezague matemático de *Rayuela*, no idioma inventado por Cortázar chamado gíglcio (no capítulo 68 do mencionado romance e no romance 62 *Modelo para armar*, que parte do capítulo 62 de *Rayuela*). Não devemos esquecer que Cortázar participou com um texto na homenagem prestada pela revista *L’arc* a George Perec e que sempre manifestou admiração pelo escritor Raymond Roussel, escritor que influenciou Raymond Queneau, fundador do grupo mencionado. Relações, afinidades que influenciam a construção da obra. Como se vê, o jogo múltiplo de confluências e referências entre os escritores barrocos parece traçar também o seu texto-labirinto: todos enredados na atração pelos seus próprios reflexos...

Antes de finalizar o presente capítulo analisaremos brevemente alguns textos de Umberto Eco, o último dos familiares do grupo Oulipo.

O romance *O nome da rosa* de Umberto Eco, que amalgama a rotina e as bibliotecas em mosteiros da Idade Média com estruturas e intrigas de literatura policial é a obra mais difundida do escritor italiano. No entanto, é preciso considerar também os textos reunidos no seu livro *O Segundo Diário Mínimo*, obra pouquíssimo difundida pelo grande público. Em sua terceira parte, denominada “Fragmentos de Cacopédia” e na quarta “Jogos de palavras”, existem exemplos de combinações, permutações e condensações, artifícios barrocos estudados por Severo Sarduy em seu

ensaio “Por uma ética do desperdício” que analisamos no terceiro capítulo de nosso trabalho.

O artifício de “Hircocervos”, que se encontra na quarta parte do livro mencionado, consiste no seguinte:

a solução ideal seria fundir os nomes de dois personagens conhecidos de modo a que se pudesse atribuir ao novo personagem uma obra inédita que recordasse algumas das características dos dois personagens originais ... foram proibidas as combinações que, embora dessem origem a um belo título, não fossem justificadas por uma imediata associação fonética ou gráfica entre os dois nomes iniciais. (Eco, 1994, p. 269)

Do processo mencionado surgem “pérolas” do humor e do artifício tais como:

Abel Gancia	<i>Napoléon Brut</i>
Agatha Cristo	<i>O caso dos doze apóstolos</i>
Alban Bergman	<i>Gritos e dissonâncias</i>
Arthur Rambo	<i>Um stallone no inferno</i>
Brahms Stoker	<i>Danças transilvânicas</i>
Clark Kant	<i>Crítica da kryptonita pura</i>
Dashiell Hamlet	<i>O falcão dinamarquês</i>
Marcel Prost	<i>Em busca do tempo melhor</i>
Marshall McOnan	<i>O meio é a massagem</i>

O malabarismo verbal engendrado pelo autor parece recuperar aquele mesmo virtuosismo exibido pelos poetas medievais (das cantigas satíricas e

desafios poéticos). O arranjo ou combinação criativa dos signos desloca os sons e sentidos de sua função habitual para, num segundo momento, os reinstalar no conhecido para que identifiquemos as referências. Eis o efeito cômico desse *escrituralismo*.

Na breve introdução a “O livro Mascarado”, que se encontra na quarta parte do livro, Eco esclarece um outro processo de artifício:

Consiste em extrair de uma obra famosa sua trama essencial, e narrá-la de maneira correta, mas criando algumas dificuldades de identificação de modo a fazer supor que se trate de outra obra. O título deve ser enganador e distanciar o leitor da solução. (p.263)

Desse modo, é criado um mascaramento para o livro de Stendhal, *O vermelho e o negro*:

Uma história incolor. Ambicioso, sonhava com napoleões e marengos. Poderia ter ficado satisfeito: era bem-amado tanto pelos Padres quanto pela família do prefeito, e poderia ter-se casado bem, pondo as mãos num patrimônio de certa monta. Mas perdeu tudo num tiro mal dado. Chegou até a perder a cabeça. (p.264)

Eis outro procedimento que remete ao mundo medieval: essa composição em forma de enigma, proposta como adivinha e estruturada por meio de pistas, às vezes perguntas, foi bastante cultivada como atividade poética, cuja mestria estava justamente nesse repto lançado por seu autor ao interlocutor – outro poeta ou o leitor.

Por último, entre tantos outros jogos de artifício, também na quarta parte do livro mencionado, encontramos “As iniciais”, processo que consiste em sintetizar a vida de um personagem, de um artista, ou o sentido de uma obra usando apenas palavras com a inicial do personagem epônimo. Eis os exemplos:

Édipo: Exilado, expatrio-me errando e, equivocando, elimino Ele. Estúpido engano! Explico enigmas egípcios, elegem-me exarca, Ela excita-se eroticamente. Epitalâmio escuso, execrável equívoco! Explode epidemia, embotado eludo epítome exata. E estava explícito! Êxodo: Ela enlouquecida, exala extrema expiração. Eu, expiando-me, emulo elipse. Entro em epopéia etema, emblema existencial. (p. 257)

Nietzsche: Nômade neurastênico, não normal, nego normas naturais, nulifico Nazarenos. Nirvana? Nada! Nomeio novo niilismo. Narro nostálgico nascimento ninfas. Necessidade nibelúngica. (p. 255)

Salgari: Sandokan saqueia Sumatra, subjuga sultões sipaios, salva sacerdotisas surrando Suyodana. Seu sarcástico sócio seduz sinuosa Surama. Sabres, saltos, sustos. Sucessos? Só sagas. Sem sonante. Sonhos... (p. 254)

Nas passagens acima, a radicalidade da experimentação lúdica acaba por abolir de todo qualquer sintaxe narrativa ou trama linear. Paradoxalmente, o acúmulo de dados, verbalizados à maneira de um verbete de dicionário, acaba por compor uma “história” feita apenas de matéria coletada e colada sem as articulações que a fundamentariam. Por

outro lado, tal recurso revela a potencialização do erudito, bem a gosto de Umberto Eco, visceralmente barroco, para quem o ato verbal, em sua ficcionalização, é resultado de pesquisa e não de acaso espontâneo.

Eruditismo, tradição, pesquisa de fontes, hermetismo, ousadias escriturais –uma herança barroca que a modernidade soube aproveitar, algumas vezes com sucesso, outras, com resultados discutíveis. Mas não é nosso propósito discutir essa questão aqui.

4.6. A escritura barroca em Guimarães Rosa e Osman Lins.

Dos escritores brasileiros, certamente um dos herdeiros mais legítimos da concepção barroca no trato com a linguagem é o mineiro João Guimarães Rosa, cuja obra vem sendo objeto de numerosos estudos críticos, como sabemos. Em seu ensaio “Por uma ética do desperdício”, Sarduy utiliza exemplos da obra de João Guimarães Rosa para exemplificar o mecanismo de condensação, isto é, a fusão de duas palavras para criar uma terceira. Para discutir essa filiação barroca do escritor mineiro, tomamos alguns exemplos encontrados em *Tutameia* que, na opinião do escritor Ariano Suassuna, é “uma obra amaneirada na qual Rosa exagerou um pouco na linguagem” (*Revista de Literatura Brasileira*, nº 10, p. 35). O que Ariano Suassuna critica como exagero nós temos ressaltado como um

dos requisitos fundamentais de toda obra com traços barrocos: a preocupação visceral com a linguagem.

O aspecto lúdico, na obra de Guimarães Rosa, concretiza-se já no índice de *Tutameia*, em que aparecem os contos colocados em ordem alfabética até o intitulado “João Porém, criador de perus”. O conto que segue este é “Grande Gedeão” e o próximo “Reminiscção”. Depois continua a ordem alfabética interrompida pelos dois últimos citados. Essa interrupção se deve ao fato de as primeiras letras dos três contos mencionados formarem as iniciais do nome do autor que, dessa forma, acaba figurando dentro de sua própria obra, expediente nitidamente barroco, instaurando, assim, um jogo de reflexos. Lembremos que no capítulo VI, primeira parte do livro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, quando o barbeiro e o padre realizam o escrutínio dos livros de *Don Quijote*, junto às obras *Palmerín de Inglaterra*, *Historia del famoso Caballero Tirante el Blanco* e *Amadís de Gaula* se encontra o livro *La Galatea*, do próprio Cervantes, de quem o barbeiro diz: *muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdicha que en versos*” (Cervantes, 1950, p. 45) (44)

Nos contos de *Tutameia*, se assim podem ser denominados, prevalece o artifício retórico e a artificialização da linguagem. Esta se erige como corpo vital, primordial e como que preexiste ao universo factual. Ela é a própria fábula. Nesse sentido, podemos relacionar os contos de Guimarães Rosa com os de Lezama Lima, pois possuem vários traços

estilísticos em comum. O primeiro deles diz respeito à natureza insólita do próprio texto que se configura como esquivo a um gênero determinado: os textos reunidos nestes dois livros são contos ou são narrativas poéticas? Não é nosso intuito discutir essa complicada questão relacionada aos gêneros literários, apenas chamamos a atenção para a singularidade de uma escrita ficcional que, além de burlar o seu enquadramento em um molde pre-estabelecido, burla também outras convenções ao desequilibrar princípios pertencentes ao mito e à própria linguagem. Mariza González, a editora dos contos de Lezama Lima, diz no prólogo do livro *Cuentos do cubano*: *pertenecen al reino de una causalidad diferente, donde la vivencia oblicua hace de las suyas, donde en cada párrafo –en cada línea– nos aguarda una sorpresa.* (in Lezama Lima, 1987, p. 7)(45). E é justamente essa surpresa ou sobressalto, que nos instalam numa outra lógica, o ponto de confluência entre os dois escritores.

Podemos dizer que a fábula, nos contos de Guimarães, é quase inexistente, ou melhor dizendo, está furtada ao leitor por meio de um procedimento que se encontra na obra toda: a elipse. São múltiplas as sugestões, pouco o contado. Só a ínfima história do chinês Yao-Tsing-Lao, “facilitado para Joaquim” (1969, p.108), segundo o narrador. Observe-se o termo “facilitado” que, com função metonímica, guarda dentro de si outras possibilidades significativas: era difícil o nome em chinês e se adaptou a um nome fácil, já que as pessoas não conseguiam falar o nome original e o adaptaram a um corrente, seguindo a correspondência fonética.

Logicamente, essas possibilidades não seriam poéticas como o termo simples e corriqueiro “facilitado”, que nas mãos de um operador mágico de signos se transforma em uma palavra instigante. O mesmo ocorre quando o narrador caracteriza a fisionomia de um homem asiático: “O chinês tem outro modo de ter cara” (p. 108). Palavras simples, colocadas no sintagma de forma tal, que criam estranhamento justamente pela transparência ou naturalidade com que o inusual vem configurado. Guimarães vale-se também do procedimento oposto, o neologismo, isto é, palavras exóticas nascidas da sobreposição analógica do conhecido ao desconhecido e que têm o poder de assombrar o leitor: “pureza”, “sorrisoteiro”, “esquisitâncias”, “coisiquinheças” – objeto, já, de numerosas análises pela crítica.

A que se reduz a fábula do conto citado? A um desencontro amoroso, feito de união e separação. Mas na ficção de Guimarães, esse motivo arquissabido e mítico que envolve os seres não interessa por seu conteúdo (já conhecido) e sim pela forma surpreendente com que ele é revisitado pela linguagem: “Desderam-se”; “Yao o ausente, da Extrema-Ásia, de onde oriundo”. Oriundo, que contém oriente, que rima com ausente, é dessas ressonâncias que a linguagem vai se fazendo. Estranhamento em cada frase, neologismos, humor (“feia de se ter pena de seu espelho”).

Outro traço estilístico que aproxima a escrita de Guimarães à de Lezama Lima são as comparações inusitadas. Destacamos algumas, colocando-as lado a lado:

Lezama Lima:

Izquierdo, hierático, como vendedor de cazuelas en Irán. (Lezama, 1988, p.15)

Enseñó sus dientes el tío Luis como un equino en una feria de la región central (1988, 65)

Guimarães Rosa:

Sábio como sal no saleiro, bem inclinado
parecido como uma rapadura e uma escada

O texto ilumina as fontes primordiais da linguagem, pelo brilho de seus gramas fonéticos nas aliteraões, em por exemplo, “mínima mímica”, “vindo, vivido, ido”, “onde oriundo”, entre outras. A associação entre o mago e o poeta, aqui, é imprescindível, pois ambos operam com as forças secretas e virtuais da palavra, prestidigitando o real (ou a real face do signo) para fazê-lo surgir sob formas imprevisíveis.

Lembrando Sarduy, podemos dizer, como ele, que a aliteração é uma dessas formas de mascaramento que acaba por desmascarar a si mesma, “operação tautológica e paródica” (1979, p. 73) que se diverte com seus próprios reflexos fonéticos. Eis o que os arranjos verbais criados por Guimarães conseguem produzir: operar com o espanto, colocando-o frente a frente consigo mesmo como diante de um espelho.

Guimarães, em seu último trabalho, propõe uma leitura que relembra o esforço que devemos fazer para olhar uma anamorfose. Se para usufruir a figura implícita na anamorfose devemos olhar obliquamente e focar nosso

olhar diversas vezes, para usufruir os textos de Guimarães Rosa devemos fazê-lo de idêntica forma, como, por outro lado, é proposto pelas epígrafes (textos do filósofo alemão Arthur Schopenhauer) inseridas no começo e no final do livro:

Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra. (1969, p. vii) ... Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem. (p. 202)

É interessante também lembrarmos que em outro livro, *Primeiras estórias*, o autor divide os textos em duas metades, utilizando o conto “O espelho” como *punto bisagra*, no dizer de Lezama Lima, ou como dobra no dizer de Deleuze. São 21 contos e “O espelho” é o número 11, portanto, existem dez contos anteriores a ele e dez posteriores. Os temas das estórias da primeira metade espelham-se nas estórias da segunda metade. Espelho e dobra. Da narrativa “O Espelho” extraímos três momentos que, em forma oblíqua, definem o artifício barroco:

operava com toda sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inenbotável paciência. (1985, p. 68) ... mas era principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilizar-me: olhar não vendo. (p. 69) ... à medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema

perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. (p. 70)

Na passagem acima o repertório criativo de Guimarães se projeta de modo a destacar justamente as astúcias com que se dá a operação mágica com o objeto para gerar a surpresa. Verdadeira definição do ato estético e de sua captação pelo observador: “a longa obliquidade apurada”, “uma inembotável paciência” e “olhar não vendo”, isto é, trabalhar com infinita paciência, olhar de uma forma diferente, enviesada. Um viés curiosamente reproduzido no verbo “agilizar-me”, forma que desfoca a previsível pela lógica do sistema lingüístico. Olhar que inclui alheamento, por isso pode “abstrair e abstrar”. Trabalhar com o máximo de artifício tanto o plano de expressão quanto o de conteúdo, fazendo uma obra redobrada sobre si própria para amalgamar esses planos de uma forma “francamente cavernosa”.

Outro escritor brasileiro, Osman Lins, também elaborou sua obra com fortes traços de construção barroca, sobretudo em seus últimos livros, entre os quais destacamos seu romance *Avalovara*. Para sua construção, Lins partiu de um palíndromo (frase ou palavra que, ou se leia da esquerda para a direita ou da direita para esquerda, tem o mesmo sentido) *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS* –o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos ou o lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita- e formou um “quadrado mágico”:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Lins sobrepôs uma voluta ao “quadrado mágico”, de tal modo que, percorrendo essa espiral da periferia para o centro vamos tocando as diferentes letras do quadrado, relacionadas aos temas desenvolvidos no romance (R: a mulher caracterizada com um símbolo gráfico e Abel, encontros, percursos, revelações; S: A espiral e o quadrado, da mesma forma com as outras letras que configuram diferentes capítulos). A obra narra, essencialmente, a relação de Abel com três mulheres: Roos, Cecília e a última caracterizada por um símbolo gráfico, recurso já utilizado por Lins em seu livro de narrativas, *Nove novena*. Esta última mulher, com a qual o protagonista chega a um gênero vertiginoso de conhecimento, morre junto a Abel, assassinados pelo esposo dela, militar traído. No capítulo da morte dos amantes, o narrador vale-se da ausência de pontuação para dar ao texto uma velocidade vertiginosa, capítulo que guarda certa similitude com o capítulo final do *Ulisses* joyciano, quando Molly Bloom realiza seu célebre monólogo. Tanto o “quadrado mágico” (com suas leituras em múltiplas direções) quanto a espiral denotam movimento. Na narrativa esse movimento está performatizado na multiplicidade de vozes, no discurso

polifônico pletórico de matizes poéticos. Leia-se, por exemplo, um fragmento do capítulo mencionado:

hirtas figuras circumspectas meio devoradas pelas traças seu flébil odor de flores e de luvas guardadas em malas de viagem (pêlos cambiantes dos flancos carne amável airosos peitos coxas venustas fragrância inebriante do púbis o falo insigne as egrégias nádegas de margaridas camélias e açucenas a língua sábia a excelsa fenda dúplice) ah corpo verbal e ressoante e proliferador eis que supondo invadir-te por ti sou invadido librase o pássaro de pássaros em círculos maiores e mais altos roçando chapas como de aço as chapas giram devagar voa o pássaro através pesadas nuvens feridas por relâmpagos pouco para as cinco prematuras completas da chuvosa abafada tarde de novembro. (1973, p. 410).

Não é por acaso que esse "corpo verbal e ressoante e proliferador" vem desafiando as constantes leituras voltadas a essa insólita forma narrativa. O fragmento contém quase todos os ingredientes da visão barroca conformadora da linguagem: fortes sinestesias, excessivas metáforas visuais, erotismo, transbordamento rítmico, movimento alucinado. Volúpia.

O romance de Lins guarda um certo parentesco com o livro *Rayuela* de Cortázar: ambos investem no poder construtivo da obra, indagam sobre os meandros existenciais de intelectuais que vagam por terras estrangeiras e mostram os dois protagonistas, Abel e Oliveira, em sua procura desenfreada pela mulher ideal, o eterno feminino (o eterno barroco?). Oliveira procura Maga e Abel procura e finalmente encontra a mulher sem nome, o símbolo gráfico que representa a via erótica para chegar ao

conhecimento. Ambos livros são labirínticos, simulam um aparente caos, mas, assim como o labirinto, estão pacientemente construídos. Outra similitude entre os livros são as múltiplas vias de acesso realizadas pela leitura. Estão construídos em blocos de significação própria, cujas articulações só podem surgir pela decifração e é isso que provoca o prazer estético. No romance de Lins existe uma personagem muito curiosa que nos permite estabelecer analogias com processos recorrentes da estética barroca. A crítica Regina Igel esclarece:

o segmento narrativo introduzido pela letra **P** ocupa-se de um Julius Heckethorn e de um singular relógio manufaturado por ele. Inclinado à música de cravo e ao artesanato horological, o alemão Heckethorn dedicou-se ao projeto de construir um aparelho que marcasse o tempo de forma original: ele seria sensível ao seu deslizar, atento à sua combinação escorregadia de som e silêncio, e não às suas pulsações, ordinariamente encontradas nos mecanismos dos relógios comuns, que registram a passagem do tempo por salto de segundos ou minutos. O girar das horas se gravaria por um completo arranjo de notas musicais em modulações sonoras e mudas. (1988, p.130)

Podemos observar na passagem acima dois temas recorrentes nas obras de escritores barrocos: a preocupação com o tempo e, portanto, com sua medida por meio de relógios, e a construção de máquinas com os mais diversos usos (desde os próprios relógios até a máquina de ler de Remelli).

Com a inserção no romance da personagem Julius Heckethorn, podemos observar a aproximação entre a arte e a ciência ou seu simulacro, a tecnologia.

A lentilha, assim chamada devido ao formato de lente biconvexa e cuja oscilação é de 4 centímetros aproximadamente, tem um diâmetro invulgar: 193 milímetros; e suas bordas, antepondo o mínimo de resistência ao ar, são aguçadas a um limite inconcebível. Depois de roçar 600 ou 800 milhões de vezes, indo e vindo, como um pássaro dócil, no ar desta gaiola envidraçada (também, em seus trânsitos por terras e oceano, nem sempre a resguardam sedas ou flanelas), embota-se a quase imponderável finura que ostentam suas bordas ao saírem das mãos de Julius. Nova, porém, sua delicadeza espanta os entendidos. E qual o principal utensílio responsável por este resultado? A paciência do artesão. (1973, p. 335)

Podemos ressaltar que o fragmento acima esconde outras analogias, estas estabelecidas entre o artesão e o narrador, que se somam às já mencionadas: a paciência de artesão, do ourives barroco (do relojoeiro, do narrador) para trabalhar nas bordas (do mecanismo, da linguagem) e criar um maravilhoso instrumento que produz estranhamento (o relógio, o texto). Não seria demais vermos *Avalovara* de Osman Lins como um texto que convida o leitor a um jogo intertextual com o *Pêndulo de Foucault* de Umberto Eco. As sutis e cerebrais manobras de composição do universo ficcional desinstalam o poético de sua posição convencional para transformá-lo em objeto de uma engenharia engenhosa.

O erotismo, traço destacado por Sarduy como essencial na obra neobarroca, dissemina-se pelo romance, impregnando-o de seu aspecto lúdico (jogo de ver/não ver), de sua linguagem oblíqua, velada e de sua luta contra a morte e a rotina. É o que podemos ver no fragmento abaixo:

Nas omoplatas, nos rins, forma-se o prazer; este, no âmago dos olhos, é o prazer que surge, clarão; os músculos das nádegas, cerrados como um nó, amarram o prazer; os ouvidos surdos a vozes e ruídos insignificantes ouvem apenas o prazer crescendo; entre um ventre e outro, insinua-se o prazer; as bocas chamam o prazer e tudo que escandem entre as cerradas maxilas são nomes do prazer; as pontas das unhas – dos pés, das mãos –, a espessura do sangue, a medula dos ossos; desce a flor do prazer ao longo da coluna e se abre nas ilhargas: papoula. (1973, p. 394)

Âmago do prazer encarnado em um só corpo, “um nó”. Clarão que surge do deciframento por meio do movimento e do olhar. Intuímos o poder do prazer crescendo porque o velado o retarda. Finalmente, se concretiza em significações: papoula.

5. Fechando a moldura

O barroco é como um vício. Inoculados com sua vertigem nunca o abandonamos. Foi assim que tomamos contato com essa estética, pela primeira vez, graças à presença de Luís de Gôngora trazida pelas aulas de literatura, em que seus poemas se impuseram com toda sua força. Os signos do poema ressoaram como um mantra. A face significativa nos encantou. As palavras fluíam, umas seguiam às outras, surgiam plenas, brilhantes, e calávamos para deixar atuar o som. Não entendíamos o significado das palavras intrincadas, mas isso não impediu que ficássemos impregnados do veneno barroco. Passado esse encantamento primeiro, intenso e necessário, com o objeto literário, veio o espírito crítico exigindo certo distanciamento para não apenas compactuarmos passionalmente com os poemas mas também entendê-los como linguagem.

Estamos concluindo um percurso, um caminho que nos levou ao barroco, tentando agora fechar a moldura que veio se traçando ao longo de nossa análise. Mas, tratando-se do barroco e recuperando a noção de movimento, tal como a definimos no início, é possível finalizar ou imobilizar esse objeto ou considerá-lo um tema resolvido?

O que procuramos realizar foi uma aproximação à estética barroca, motivados pela proliferação de metamorfoses, ocultamentos e encarnações surgidas ao longo do tempo e do espaço em produções poéticas e narrativas. Sabemos que o percurso pode ter sido labiríntico como um poema de Gregório. Mas mesmo correndo esse risco, quisemos circular por esse universo, pois diversos autores e escritores, especialmente o cubano Severo Sarduy, foram como o fio de Ariadne que nos permitiram sair desse labirinto. Uma vez fora dele, porém, sentimos o desejo de ingressar novamente para arriscar-nos, para tentar matar o Minotauro.

Nesse caso, “matar” o Minotauro exigiria desentranhar sua constituição interna, pondo “à mostra” suas características essenciais. Foi o que fizemos, desvelando os procedimentos formais do barroco.

Relacionamos a estética barroca e seus processos de construção com duas figuras: a voluta e a dobra.

Notamos que a poética barroca e seu funcionamento segue o movimento em espiral, como o configurado pela voluta. Este movimento, que conota transformação, metamorfoses, travestimento, presentifica-se percorrendo o caminho que vai do centro às periferias em um eterno derramamento para tentar atingir o absoluto, e, assim, substituir o real: a mimese enfraquece-se ante o “corpo” escritural que nasce e vibra devido ao poder da linguagem. A escritura provoca “outra” realidade. Esse movimento de dentro para fora produz a desdobra. Em toda escritura barroca, as palavras parecem nascer no momento em que as lemos e isto se deve ao

poder do artifício dos artistas que as tornam novas (condensações de termos, neologismos, cultismos) ou à hiper-sintaxe que, com seus torneios e requebres, nos leva à periferia da frase e às bordas da linguagem. Prevalece esse movimento centrífugo de construção do texto nas obras dos escritores Luís de Gôngora, José Lezama Lima e João Guimarães Rosa, entre outros analisados neste trabalho. Referidos a estes escritores, os epítetos exótico e excêntrico parecem-nos pertinentes, pois sua obra é uma viagem do centro tirânico da frase à periferia, na medida em que orações subordinadas, complementos e adjuntos impulsionam a linguagem além de impregná-la com recursos de adjetivação e perífrases.

Ao recorrer à voluta, podemos realizar outro movimento, contrário ao anterior: de fora para dentro. Da periferia ao centro. A redobra. Este movimento conota uma forma singular de reflexão, de análise e introspeção. Por meio deste processo-movimento, os autores barrocos criam luz ocultando, sonegando o significado graças às figuras da retórica, principalmente, a elipse e a metáfora que em um primeiro momento ocultam, opacificam o significado, para logo depois fazê-lo explodir de luz. Sarduy, Michaux, Hatherly e novamente Gôngora se valem desse mecanismo de artificialização da linguagem, conforme vimos na análise. Mas, como a estética barroca é, essencialmente, a estética do contraste, do oxímoro, esses processos são utilizados dialeticamente, o que reforça seu ser espiral, um constante oscilar para atingir a beleza.

Na estética barroca vibra uma desconfiança da transparência do real. O escritor barroco sempre olha ou tenta olhar, decifrando o que pulsa agasalhado por detrás das coisas e das palavras: herança cabalística, herança gnóstica que podemos reconhecer em todos esses escritores. Na maioria das vezes esse olhar remete à anamorfose. O real para os barrocos seria um conjunto de objetos cujo significado, cuja razão de ser só pode ser usufruída se o olharmos como se se tratasse de uma descomunal anamorfose: em forma oblíqua, enviesada. Tal forma de olhar estabelece uma ponte com a modernidade pois como, para citar só um exemplo, o teórico francês Roland Barthes escreveu em sua obra *Crítica e verdade*, a atividade crítica é uma espécie de anamorfose, uma película de texto em forma enviesada sobre o texto primeiro. Segundo ele, a crítica deve produzir um efeito especular, porém um reflexo como o oferecido pelos espelhos côncavos: deformante e revelador. Devemos analisar o texto literário decifrando-o a partir de um olhar enviesado, anamorfótico, olhar que produz eroticidade devido a essa forma de deciframento.

Muitos críticos e leitores encontram na estética barroca e nas obras de seus escritores um ranço de elitismo. Justamente pela obscuridade ou hermetismo de sua linguagem – eis a face obscura do barroco contestada, por exemplo, pelo olhar iluminista e apolíneo das estéticas marcadas pela racionalidade. A alegação de que a arte barroca é elitista apóia-se no fato dela afastar o leitor por se valer de requebros sintáticos, neologismos e outros artifícios que, segundo muitos críticos, só complicam a relação

obra/receptor. Ao contrário, porém, do que vê esse olhar preconceituoso e míope, o artista barroco não quer dificultar a recepção da obra, subestimando e afastando o leitor, antes, estimula a participação do leitor para desvelar os significados possíveis. Assim como a anamorfose esconde uma outra forma que aparece a nosso olhar quando nos posicionamos obliquamente, a estética barroca esconde e vela os significados para que eles sejam desocultados. Estética da aparência, do *trompe-l'oeil*, “cria” um leitor, à força de ocultamentos, curioso, ávido de novidades, de surpresas. Um leitor exigente que exercita com paciência o trabalho da decifração de signos.

Se relacionarmos o barroco com a *dobra*, podemos observar que assim como esta possui um ponto de inflexão no qual a curva muda de signo abruptamente; no barroco os contrastes abruptos também se verificam. O oxímoro e a metáfora, portanto, são figuras privilegiadas pelos escritores dessa estética. Figuras que favorecem o encontro de contrários: no oxímoro, em um só enunciado coexistem pensamentos que se excluem gerando estranhamento; na metáfora, como na dobra, se produz uma inclusão, uma simbiose de pensamentos distintos que se encontram.

A obra barroca, o texto barroco, o poema barroco dão-nos a impressão de que estão sempre se fazendo, oferecendo-se como inacabados, incompletos. Pensamos nas últimas obras de William Shakespeare, especialmente *Hamlet*, na qual observamos uma eterna metamorfose, um não acabamento. Precisamente, esta característica da

obra barroca reclama um leitor que participe ativamente na sua feitura e no seu acabamento. No campo das artes plásticas e da música verificamos também essa característica. Velázquez pinta com manchas, adiantando-se dois séculos aos impressionistas franceses. Não delinea contornos como, por exemplo, nas mãos da infanta Margarida e na bandeja de uma de suas ajudantes no quadro *Las meninas*. Quem olha termina de construir a mão e a bandeja. “O olho membro divino” completa a feitura do artista. Também em Cláudio Monteverdi observamos o aspecto do inacabado produzido pela estranheza das dissonâncias tonais nos madrigais e na ópera (espetáculo áudio-visual nitidamente barroco redefinido pelo músico com a proliferação de suportes expressivos: música, escultura, dramaturgia, pintura e dança).

O inacabado, a obra *in fieri*, confere à obra barroca uma nuance de metamorfose, de mudança a cada leitura. É verdade que todo texto literário se oferece como obra em constante devir e mudança, mas certamente é no texto barroco que essa característica intensifica-se, radicalizando-se. A obra barroca deforma, parodia, glosa. Parte de matrizes literárias diversas, barrocas e não barrocas, para deformá-las como certos espelhos que são côncavos mas fiéis. Então, decifrando, devemos ler em filigrana, obliquamente, para intuir a matriz e, olhar, logo depois, maravilhados, o artifício que provocou tal deformação. As matrizes são variadas: a obra de Góngora deformando a de Petrarca, a de Cervantes deformando livros de cavalaria, a de Sarduy os poemas eróticos de Marino e as *Vanitas* de diversos escritores espanhóis e portugueses, a de Néstor Perlongher

fusionando e deformando a opacidade discursiva de Lezama e Sarduy com as patologias de bairro, com a família neurótica, com o kitsch das periferias de Buenos Aires descritas nos romances de Manuel Puig.

Possuímos, na cultura ocidental, o conceito de livro clássico (de *classis*, fragata, esquadra, portanto, livro perfeitamente ordenado e construído como ocorre nessas embarcações), obra que ganha o fervor do público e que projeta enigmas e respostas a sucessivas gerações de leitores. No Oriente, existe também a noção de livro sagrado, isto é, o livro planejado e concebido por uma inteligência infinita, por um Deus. De tal concepção surge uma obra cujas palavras e, ainda suas letras, só têm importância para o conjunto, porque atrás de si ocultam significados que pulsam. A nosso ver, todo texto barroco pode aproximar-se do conceito de livro sagrado, não pelas implicações religiosas e sim pelo ocultamento de significados que seus signos provocam. É importante ressaltar, porém, que o que atrai o nosso olhar para a obra barroca, inicialmente, não é a busca de sentidos mas a maneira intensa com que são operados os ocultamentos por meio de procedimentos que afetam os planos de expressão e de conteúdo.

Se parecem prevalecer os procedimentos no plano de expressão em certos poemas de Gôngora, por outro lado despontam estratégias deformadoras do conteúdo, no engenho de Gracián e Quevedo. Esta última tendência é herdada, no século XX, por Jorge Luis Borges que realiza vertiginosas proliferações de idéias em seus contos como, por exemplo, *El jardín de los senderos que bifurcan* (Valendo-se de um gênero “menor”, o

romance policial, constrói uma narrativa em que os labirintos textuais e os universos temporais paralelos se desdobram) , *El Aleph* (que retoma, deforma e narra o tema do lugar que contém todos os lugares e tempos simultaneamente, já tratado por, entre outros, Camões no canto X dos *Lusíadas* e Ercilla, no canto XXIII de *La araucaria*) e *El milagro secreto*, o relato dentro do relato.

Sarduy se desloca no duplo movimento da espiral, da voluta, não só para plasmar suas construções literárias mas também para configurar sua dúplice posição distanciamento/proximidade de exilado. Esse movimento excêntrico (*lejanía*), da pátria para o exterior, relança o movimento contrário (*cercanía*) que pode ser observado nas diferentes e diversas obras do autor, um constante repensar e transformar sua terra natal, a *ínsula* de Cuba.

Como dissemos no capítulo inicial deste trabalho, não pretendemos analisar o barroco como um movimento histórico, isto é, datado e fixado, mas sim considerá-lo como um devir de traços escriturais incorporados e transformados, em maior ou menor medida, por diferentes escritores. Nesses traços pudemos verificar temas recorrentes (obsessão pela fugacidade da vida, pelo tempo que tudo corrói, a presença constante da morte, as metamorfoses, o contraste —o duplo como demoníaco, como saber, como paródia) ou processos no interior da linguagem (artificialização, hipersintaxe, exotismo de associações, metáforas rebuscadas).

Acreditamos nas afinidades ou confluências entre diversos escritores através do tempo e do espaço. Pertencem a essa família todos aqueles que

corroem as formas “oficiais” do bem dizer, que “complicam”, que insistem no “acessório”, no desperdício. São aqueles que saturam sua escrita de função poética, deixando o mínimo de tecido neutro. São aqueles que constroem a obra colocando-a em processo e aplicando-lhe uma férrea estrutura que, apesar de sua solidez, ondula, bamboleia gracilmente graças ao lúdico, ao humor, à ironia.

Começam essa linhagem os escritores latinos citados por Curtius, autores “raros”, tomando emprestado o termo de Darío. São eles Estácio, Sidônio, Draçônico aos quais Curtius atribui complexos procedimentos retóricos para assombrar, para surpreender. Antes disso, Demóstenes com sua oratória carregada de ornamentos, abundância e variedade, começa um percurso: palavras para impressionar. Nosso trabalho ocupou-se desse devir estético analisado em poetas mais próximos de nós: Gôngora, Lezama Lima, Guimarães Rosa, Ana Hatherly, os membros do grupo Oulipo, entre outros.

Severo Sarduy, objeto central de estudo deste trabalho e última encarnação barroca, atraiu nossa atenção pela empatia que sentimos por sua obra, como já afirmamos inicialmente, e pela influência que suas obras críticas, poéticas e ficcionais irradiam em vários escritores contemporâneos: Arturo Carrera, Roberto Echevarren, Néstor Perlongher, José Kozar, Eduardo Milán, Osvaldo Lamborghini e Tamara Kamenzain. Em livros e matérias críticas que trazem a obra destes escritores aparece a palavra “neobarrocos” com a qual não concordamos, pois postulamos um devir barroco, um conjunto de traços que reconhecemos em diferentes escritores.

Se esses autores são neobarrocos, que seria Lezama? A mesma pergunta poderia ser feita em relação a outros escritores que aparecem antes de Lezama, por exemplo, Ramón Pérez de Ayala, que, a nosso ver, produz fortíssima influência em Lezama. Não foi nosso propósito, entretanto, discutir neste trabalho a validade ou não do conceito “neobarroco”.

Reconhecemos a voz barroca em outros poetas que poderíamos ter acoplado aos analisados, especialmente a do poeta uruguaio Julio Herrera y Reissig, que escreve, entre outros tantos, os versos *tus dedos picoteban al descuido/la fresa que asomaba entre la bata* (1) ou *el céfiro delinque en los olfatos* (2), que seriam assinados com prazer por Sarduy, por Lezama ou qualquer dos poetas cuja obra foi analisada. Na obra do poeta uruguaio, existem múltiplos exemplos de versos nos quais prima o exótico das substituições arrojadas, das torções sintáticas.

Parece-nos que a estética barroca paira por sobre os Movimentos Literários, sobre os Estilos de Época (horíveis nomes para definir, demarcar e cristalizar), sem se fixar nem se incorporar nesses estereótipos. Herrera Reissig, considerado modernista pelos manuais de história literária, pode assimilar e valer-se de procedimentos estéticos barrocos, como o Huysmans decadente de *fin de siècle*, como a experimentalista Ana Hatherly ou o pós-moderno Arturo Carrera. Nosso percurso de leitura procurou ressaltar justamente a ruptura com essa convenção histórica, cerrada nos limites de seu historicismo determinista. O modo de ser barroco corresponde, também, a esse transbordamento da percepção crítico-metodológica da história

literária, enquanto explosão dos limites e superposição de planos. Movimentos contínuos. Mas o ser barroco significa, por outro lado, acreditar no poder da linguagem, no texto enviesado, no artifício da palavra, na obra que se desdobra e redobra em movimentos que assombram porque se assemelham a um corpo vivo.

Assim como Octavio Paz, que no começo de *O arco e a lira* caracteriza a poesia com uma série de epítetos e locuções adjetivas, vamos “fechar” este trabalho com um quadro que a um só tempo recolhe e projeta imagens para futuras reflexões.

A estética barroca é a estética do artifício na linguagem, do erótico, da glosa, da paródia, do olhar enviesado, da preciosidade, das volutas, do *trompe l'oeil*, do palácio, dos jardins, do mimetismo, da sensualidade, da aparência, da transformação, da complexidade, do estranho, do efêmero, do disfarce, do travestido, do metafórico, da contradição, da diversidade, do aberto em evolução, da curiosidade, da avidez de novidades, da inexistência de verdades definitivas, do extravagante, da mudança, da profundidade, do detalhe, da elipse retórica, da elipse geométrica, da exageração, do movimento, da anamorfose, da curva, do sinuoso, da perífrase, da individualidade, do fantástico, do disforme, do monstruoso, do horrendo, do descomunal, do ínfimo, do grotesco, do luxuoso, do grandioso, da desordem, do distorcido, do belo, da digressão, da desintegração, da assimetria, da opulência da pompa, da *extremosidad*, da obra *in fieri*, da suntuosidade, da rutilância, do que desaba, do que delicia, do que delira, do feminino, do

ornamento, da dobra, das orlas iridescentes, dos drapejados magníficos, da inflexão, do êxtase, do disparate, do rebuscado, do emaranhado, da inflação de significantes, da festa, da proliferação, da torção, da contorsão, do espelho, do labirinto, do fulgor, do arabesco, da *mise en abîme*, da dissonância, da ópera, da fuga, da superabundância, do escamoteado, do que se esconde, do alambicado, do afetado, do amaneirado, do abundante, da hélice, da ambigüidade, da difusão semântica, da máscara, do envolvimento progressivo, da irrisão, da repetição...

6. Traduções

Capítulo 1: Definindo as trilhas do trabalho

(1) Você é o melhor escritor da língua embora você seja o menos lido (F. J. Cabrera)

Capítulo 2: A persistência do poético na obra de Severo Sarduy

(1) O êmbolo polido e oleado / investe jubiloso na fissura / e derrama sua branca queimadura / a cada pausa mais esbraseado. // Testemunha fugaz e disfarçada / ensaliva e esmieuça a abertura / que o volume dilata e que sutura / sua própria lava. E na opala ovalada // em linha tangencial sobre a alcatifa / (a torre, lambuzada penetrando, / esguichando seu mel, saindo, entrando) / o ideograma da sombra se decifra: // o pensamento é só ilusão: vibrando / assoma suave a que não se cifra. (Josely Vianna Baptista)

(2) belo objeto temporal que cria sua própria medida

(3) Tendo em conta que o fator erótico conquistou um lugar tão importante na arte da Contra-Reforma e que, sobretudo, constitui um traço tão preponderante da escultura barroca, há que dizer algo sobre o papel que nela desempenha. Não é possível decidir, certamente, se uma época está mais ou menos subordinada que outra à sensualidade, mas, em determinados períodos, o erótico concebido com grande amplitude nas formas estéticas aparece à luz do dia de modo especialmente

uma cúpula/a espiral da frase/(as palavras são muros)/formando uma sanefa/as
letras se repetem/nos sonoros pátios/anil dos jardins/sobre a cal a sombra. (F. J.
Cabrera)

(6) loucura do olhar. (F. J. Cabrera)

(7) Se um eterno viajante atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim
dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que,
reiterada, seria uma ordem: a Ordem). (Carlos Nejar)

(8) O descentramento – a anulação do centro único – repercute no espaço
simbólico por excelência: o discurso urbano. A cidade renascentista é galileica,
pode se inscrever em um círculo ... a cidade barroca, pelo contrário, apresenta-se
como uma trama aberta, que não se refere a um significante privilegiado que a
imante e lhe outorgue sentido ... Descentramento: repetição. Que nada perturbe a
insistência, a uniformidade das fachadas e ornamentos fugindo, retos ... que nada
interrompa a continuidade silogística do texto urbano. Barroco: o espaço da viagem,
travessia da repetição, sugestão de movimento, de rapidez. O espaço urbano
barroco, frase do descentramento como repetição e ruptura, é também semântico:
não garante ao homem, ao recebê-lo na sucessão e a monotonia, uma inscrição
simbólica, mas ao contrário, tirando-o do lugar, fazendo-o vacilar, privando-o de
toda referência a um significante autoritário e único, assinala-lhe sua ausência
nessa ordem que ao mesmo tempo desdobra como uniformidade, a desposseção.
(F. J. Cabrera)

(9) o caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria. (F. J. Cabrera)

(10) CORPO com corpo: as peles / se aproximam e afastam / entre os espelhos
que refletem / seu desejo. Não interpretes / a imagem – esses louros / fenecem – ;
não te aconselho / a confiar nesse reflexo, / porque esse duplo perverso / te
revelará o reverso: / osso com osso, pelanca. (F. J. Cabrera)

(11) Atualmente, como o pintor e o poeta desfrutam de uma liberdade total, há uma
crise de sentido. Vou citar uma das pessoas que mais marcou minha vida e com

quem praticamente convivi durante um quarto de século: o grande escritor francês Roland Barthes. Disse uma frase que cito de cor, a tal ponto me comoveu: 'o regime de sentido é o da liberdade vigiada. Se a liberdade é total ou nula, o sentido não existe'. Isto não quer dizer que somente temos que voltar às formas tradicionais. A poesia concreta brasileira, isto é, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, o movimento *Noigandres* inventou também formas fixas a partir de uma noção da Bauhaus. (F. J. Cabrera)

(12) A proximidade da morte motiva cavilações e comentários filosóficos sobre o corpo e a vida. É de notar, não obstante, que suas meditações, que em momentos aludem a um misticismo redentor, a uma procura da claridade que libere o corpo de sua carga mortal, logo se deterioram ao inserir no texto elementos do desbunde que minam a seriedade de suas preocupações. Ante o inevitável da morte e a iminente deterioração corporal, Sarduy perde as esperanças de recuperação e, em um último ato de rebelião, fecha sua obra com uma última gargalhada burlona. (F. J. Cabrera)

(13) O corpo se converte em um objeto que exige toda possível atenção; inimigo impiedoso, íntimo, que sanciona com a vida a menor distração, o recesso mais passageiro. Conforme desponta o dia começam as curas ... nas unhas roídas, na planta leprosa dos pés, entre os dedos que vão ganhando um fungo esbranquiçado, microscópico e ladino que logo estala em furúnculos e placas purulentas ... nos joelhos cratera dérmica. (F. J. Cabrera)

(14) Em toda substância poética, parece haver um ponto dobradiça, como um sinal aderente a um caudal que primeiro aclarou e fez possível a existência do oculto detrás de sua dobradiça ... o primeiro encontro da poesia é esse ponto órfico, essa respiração que se move entre o corpo e um espaço como o da aranha ao formar âmbito e feitiço. Essa respiração é a primeira apreensão do superabundante, da libertação concupiscível, da supressão dos sentidos entre o que nos pertence e o que teve um incompreensível resgate. Na realidade, a primeira aparição da poesia é uma dimensão, um extenso, uma quantidade secreta, não percebida pelos sentidos. (Josely Vianna Baptista)

(15) O silêncio e a solidão eram próprios destas regiões desde que as pintou, neste mesmo lugar e em um cinza inexplicável, Corot. De imediato, do fundo do jardim avançou em direção à casa, ou em direção a mim, uma luz branca imensa, como um aerólito que fosse cair, e que imediatamente desapareceu. Entrei na sala sem saber o que fazer nem a quem falar – vivo rodeado de gente agnóstica, que só teria rido com ironia de tais experiências—. Tocou o telefone. Era Ramón Chao. Disse-me muito sobriamente: morreu Lezama. (F. J. Cabrera)

(16) uma escrita fragmentária. Seus temas ficam a meio caminho entre a filosofia e a arte. Vale-se da arbitrariedade para a seleção de seus conteúdos e expressa a vocação para manipular as obras de outros autores ressemantizadas por interpretação ou contexto. Escrita deliberadamente pessoal que segue uma metodologia não-cartesiana. Resgata a arte da retórica e o direito da sofística: tudo para convencer, com argumentos oblíquos e recursos inesperados. Por trás da sua aparência desordenada, provisória, às vezes abrupta no plano de expressão de suas idéias, o discurso ensaístico tem uma lógica interna muito precisa e característica que o unificam em uma expressão literária peculiar e autônoma: em aberta contradição com o método cartesiano que vai do geral ao particular e propõe a análise pormenorizada das partes como modo de aceder à totalidade, os discursos ensaísticos dão lugar ao acessório, ao acidental, ao pessoal e inacabado, introduzindo a paixão pelo intelecto. E com esses instrumentos os ensaios argumentam com lógica implacável, persuadem escamoteando com astúcia, falam da convenção que é a realidade, reproduzindo, por obra da linguagem, a parcialidade, a desordem e a casualidade – mas também a riqueza – que a vida exhibe. (F. J. Cabrera)

(17) Descentramento: repetição. Que nada perturbe a insistência, a uniformidade das fachadas e ornamentos fugindo, retos, como na perspectiva dos paisagistas da Renascença, até a linha de horizonte, que nada interrompa a continuidade silogística do texto urbano, de calçadas e cornijas, como nada fratura, do ínfimo até o máximo, a continuidade lítica do espaço mensurável, nem a do tempo, perpétua sucessão de instantes idênticos, sem relação com a experiência da vida: um relógio o marca em cada sala burguesa. (F. J. Cabrera)

(18) Segundo pausa sobre o arbusto – cada variedade tem o seu –, a borboleta indonésia inicia sua conversão: brotam apêndices, que um saber genético destina a esse espelhismo, e se imobilizam como pecíolos; as asas superiores, já lanceoladas, são folhas às quais atravessa um nervo médio; placas obscuras ou transparentes, brilhantes ou opacas, granulosas ou lisas, vão-se distribuindo a ambos os lados desse eixo. Fixidez. Ou melhor, balanço ligeiro, oscilação, vaivém quase imperceptível: o do vento. (F. J. Cabrera)

(19) os padres tridentinos privilegiam, contra a concepção luterana da fé, o que denominam o *signo eficaz*, sem saber que assim promulgam toda uma semiologia do barroco: uma operatividade dos sacramentos *pelo próprio fato da sua execução*. Todo o ritual, todo o cenográfico que rege a execução dos sacramentos fica assim privilegiado ... os sacramentos não se diferenciam mais que *pelo modo* de outorgar a oferenda. (F. J. Cabrera, grifo do autor)

(20) Plumas, sim, deliciosas plumas de enxofre, rio de plumas arrastando cabeças de mármore, plumas na cabeça, chapéu de plumas, colibris e framboesas; dele caem até o chão os cabelos alaranjados de Auxílio, lisos, de nylon, enlaçados com fitas cor de rosa e campainhas, dele aos lados da cara, dos quadris, das botas de pele de zebra, até o asfalto a cascata albina. E Auxílio raiada, pássaro índio detrás da chuva ... Olha para ti. As lágrimas te fizeram um sulco nas cinco primeiras camadas de maquilagem. Evita que cheguem à tua pele. (F. J. Cabrera)

(21) O self-service está na parte baixa de um octaedro de baquelita. Muros de garrafas de Coca-Cola sustentam o teto, que decora uma Queda de Ícaro, em rosa velho e ouro. Dos ângulos, quatro lâmpadas móveis percorrem os muros com um movimento sinusoidal e às vezes se detêm sobre fontes de cenoura ralada, ovos em gelatina ou beterraba em amêndoa que estão incrustadas em nichos de vime, entre as garrafas. Um arpejo de xilofone, a cada percurso de luz, ascende ou descende na escala segundo a altura do feixe e se detém em uma nota quando este o faz em um prato. Como a beterraba em amêndoa se encontra praticamente ao nível do teto, a nota correspondente é um chiado que se torna rouco quando o foco começa a sinusóide. Tanto os manjares quanto os pratos que os contêm estão feitos de material plástico. (F. J. Cabrera)

(22) Quase não a via, as manchas da luz / a atiravam, a uniam aos amigos que dançavam também / a nosso redor como animais muito ágeis, muito leves. / Não... pássaros...mas sim felinos saltando, e ursídeos / brincando e focas na água, / muito velozes, muito brilhantes e escuras. / Até que nos inundou a luz preta. / Com os olhos fósforos, os dentes que estalavam, / forçando a cor mais diáfana, / nos tornamos mais visíveis. (F. J. Cabrera)

(23) Tirou o cobertor. Deitou-se de barriga para cima, com as mãos na nuca. No espelho de cobre, sobre a repisa, contemplava-se a si mesmo contemplando às três mulheres que perscrutavam no outro espelho seus interstícios. A estaca lhe foi crescendo; o freio a puxava, cada vez mais ereta e dura, até que alcançou sua posição de torre. Da repisa, junto ao espelho, pegou um pote de creme. Enfiou nele os dedos e com eles embarrados, começou a sovar-se a glândula. Pelo orifício apontou uma gota grossa e translúcida: nela, côncavas e miniaturadas, refletiram-se as chinesas recolhendo o cobertor. (F. J. Cabrera)

(24) Poderíamos dizer que o olho barroco possui um olhar anamorfótico. Em seu apetite quase pulsional do maravilhoso, do artifício, do inesperado, da desilusão da aparência ... empregando uma lei e suas variações, suas perversões, seus pontos de vista ... a perspectiva funcionará a um só tempo como ciência da visão e arte da grande ilusão, efeito de desvio falseado, jogo de aparências ... a máscara própria do barroco faria coincidir aqui a razão e a sem razão, em uma lei sempre desviada, enviesada. (F. J. Cabrera)

(25) O céu estava leproso. A umidade e o calor, como um ácido, tinham corroído as fachadas com camadas sobrepostas umas às outras; cascas roxas, como crostas ou úlceras que supuram, desprendiam-se de dintéis incompletos, pórticos triangulares e volutas rajadas. Nos tetos afundados aninhavam-se pássaros marinhos, lagartos jaspeados, de rabos espinhosos, papagaios alvoroçados e gatos fascinados, indiferentes às hordas de roedores. (F. J. Cabrera)

(26) Lucidez: De quantos homens Deus chamou / à sua direita, nenhum tão preciso / em sua missão: a de nomear o que fez / o Criador torpe e apressado. // Necessitava o Fazedor supremo / de um humano fazedor, austral e cego,/ que

completasse sua invenção: um jogo / de sílabas ardentes, que ao extremo // de sua queda no vazio adverso, / decantam-se em forma de universo. / Soube sonhá-las o Demiurgo altivo, // dar-lhes textura, ressonância, nome / – e sua imagem, entre elas, dar ao homem –. / Mas ainda lhe faltava um adjetivo. (F. J. Cabrera)

(27) As pessoas muito angustiadas como eu, muito doentes, muito fóbicas, com saúde ruim, têm que fazer forçosamente muitas coisas. Se eu ficasse sem escrever, sem pintar, sem vir a Gallimard, acredito que morreria logo. Não escrevo nem para conseguir realizar uma obra estética ou uma estrutura determinada, narrativa, nem para chegar a um estilo, tampouco para contar uma história. Escrevo para me curar, isto é importante. E eventualmente para curar os outros. Para mim a escritura é uma coisa terapêutica. Escrevo e pinto para curar-me, para não morrer. (F. J. Cabrera)

Capítulo 3: O olhar teórico de Severo Sarduy sobre o barroco

(1) Colocado no pátio, o relógio de sol se havia transformado em relógio de lua, marcando invertidas horas. A balança hidrostática servia para comprovar o peso dos gatos; o telescópio pequeno, enfiado pelo cristal partido de uma clarabóia, permitia ver coisas nas casas próximas, que faziam Carlos rir equivocadamente, astrônomo solitário no alto de um armário. (F. J. Cabrera)

(2) Até os morfemas fazem o amor – concluiu Milalias –. Sincopadamente. Poderia se falar, atendendo ao musiquismo verbal do *Finegans Wake*, de sua 'estereosexualidade'. (F. J. Cabrera)

(3) No horitanha da montazonte / A violonrinha e o andocelo / Desprendida esta manhã de lunala / Se aproxima a todo galope / Já vem a andorinha / Já vem a andorainha / Já vem a andomarinha / Já vem a andominha / Vem a andochina / Vem a andoclima / Já vem a andorima / Já vem a andorisa? A andonina / A

andogira / A andolira / A andobrisa / A andobela / Já vem a andodia / E a noite
recolhe suas unhas como o leopardo. (Antônio Risério e Paulo César Souza)

(4) Em 1946, um presidente de cujo nome não me quero lembrar acedeu à
presidência. Um dia, pouco depois de sua posse, eu fui honrado com a notícia de
que tinha sido removido da biblioteca para ser 'promovido' ao cargo de inspetor de
aves e coelhos dos mercados públicos. (F. J. Cabrera)

(5) ... o que de cabras foi duas vezes cento/esposo quase um lustro, cujo dente /
não perdoou cacho incluso na frente / de Baco, quanto mais em seu sarmento... (F.
J. Cabrera)

(6) Tu, ave peregrina, arrogante – pois belo não – / fulgor do último Ocidente...
(Péricles Eugênio da Silva Ramos)

(7) ...a que na atitude de sua foice / Astrea é das vidas... (F. J. Cabrera)

(8) ...o docemente aroma lagrimado / que fragante do ar luto era... (F. J. Cabrera)

(9) as voadoras pias / que olhos azuis com cílios de ouro / suas plumas são. (F. J.
Cabrera)

(10) A cultura francesa concedeu sempre um privilégio muito acentuado às idéias
ou, para dizê-lo de um modo mais neutro, ao conteúdo das mensagens. Importa ao
francês que se tenha “algo a dizer” e esse algo acostuma designá-lo com uma
palavra fonicamente ambígua, monetária, comercial e literária: o fundo. O livro de
Sarduy nos lembra que existe um prazer da linguagem, um prazer da textura, da
mesma espécie que o prazer erótico e que este prazer da linguagem é sua
verdade. O texto de Sarduy é um texto hedonista e portanto revolucionário. O livro
de Sarduy é brilhante, ágil, divertido. Talvez a este texto lhe sobre também algo que
resultará incômodo: a energia da palavra, que basta para ratificar qualquer escritor.
(F. J. Cabrera)

(11) Comparo o Barroco, do ponto de vista da informação, com o erotismo. No Barroco a informação, o sentido, o conteúdo, não se transmite diretamente mas é objeto de uma diferença, de um retardo, de uma espera. A frase, em vez de ser reta, utilitária, de obedecer a uma construção eficaz, é complexa, curva, voluptuosa, se imbrica e se subordina, retardando a transmissão do sentido. E tudo isso em função do prazer. Acredito que se pode comparar a frase clássica com a sexualidade, isto é, com a função reprodutora: condução de uma informação – a informação genética – pela via mais simples, pelo meio mais direto. No Barroco, como no erotismo, há uma intervenção do jogo: relega-se a informação a um segundo plano pois o que conta é o deleite, a sensualidade da forma, o gozo que procura sua matéria fonética com sua presença corporal. A censura que se exerceu e se exerce sobre o Barroco, considerado como um estilo carregado, excessivo, amaneirado, como um trabalho que se desperdiça, não faz mais que metaforizar a censura contra o erotismo, mascarada em um protesto contra o esbanjamento, em um chamado à economia – a palavra-chave de nossa civilização mesquinha – de meios, à austeridade, à simplicidade. (F. J. Cabrera)

(12) A poesia é eufemismo, eludir o nome cotidiano das coisas, evitar que nossa mente as atrole por sua vertente habitual, gasta pelo uso, e mediante um rodeio inesperado, nos põe ante o dorso nunca visto do objeto de sempre. A nova denominação o recria magicamente, o torna prístino e virgem. Delícia ainda maior que a de criar essa de recriar! Porque a criação, onde não havia nada põe uma coisa; mas na recriação temos sempre duas: a nova, que vemos nascer imprevista, e a velha, que recuperamos graças a ela. Operação endiabrada. Rejuvenescimento. Fausto jovem que leva dentro o decrépito Fausto. (F. J. Cabrera)

(13) Da natureza não só desapareceu o feio, o incômodo, o desagradável, mas também sua própria beleza se estilizou em harmoniosas sonoridades e esplêndidas cores. (F. J. Cabrera)

(14) Se a água cristal, o cristal água. (F.J.Cabrera)

(15) Sua boca deu, e seus olhos, o quanto pôde, / ao sonoro cristal, ao cristal mudo. (F. J. Cabrera)

(16) Cristal – água ao fim docemente dura. (F. J. Cabrera)

(17) Fugitiva neve; neve de fios; suas costas raiando o sutil ouro; nem a chuva luzente de ouro fino; de quantos ceifam ouro, tosam neve. (F. J. Cabrera)

(18) luminosa de pólvora seta / purpúreos não cometas. (F. J. Cabrera)

(19) O justo amês de osso. (F. J. Cabrera)

(20) ave lasciva de cípria deusa. (F. J. Cabrera)

(21) quadrado pinho. (F. J. Cabrera)

(22) cítaras de pena / esquilas doces de sonora pena. (F. J. Cabrera)

(23) doméstico do Sol núncio canoro. (F. J. Cabrera)

(24) áspides voadoras. (F. J. Cabrera)

(25) Grande erro acreditar que a poesia é naturalidade: não o foi nunca enquanto foi poesia. Poesia não é naturalidade e sim vontade de amaneiramento. Sua história se desenvolve em diferentes potências de amaneiramento. (F. J. Cabrera)

(26) a dificuldade de seus poemas é um incentivo para a inteligência e a sensibilidade. Que plenitude expressiva quando nos apoderamos de seu sentido. Sua obscuridade é a do palácio hermeticamente fechado, que parecerá preto, na noite, ao caminhante. Transponham a porta. Dentro dá-se uma festa de milhares e milhares de luzes e tudo se perfila nitidamente, engasta-se e ordena-se sob esse resplendor. (F. J. Cabrera)

(27) Quanto em roupa do jovem já despido / oceano foi bebido / ele o faz às areias devolver; e ao sol a estende logo,/ que, com só lambar / sua doce língua de abrandado fogo, / a investe lento e, com um agir macio, a menor onda chupa ao menor fio. (Péricles Eugênio da Silva Ramos)

(28) São uma e outra luminosa estrela / luzentes olhos de sua branca pena. (F. J. Cabrera)

Capítulo 4: Des(dobra)mentos barrocos na escrita poética e narrativa

(1) está secretamente animada pela nostalgia do Paraíso Perdido. (F. J. Cabrera)

(2) trabalham a linguagem até obter nela uma corporeidade de coisa em si, muito longe já da delgada chave transmissora que são as palavras e os signos. (F. J. Cabrera)

(3) A seu redor vivia o bairro boêmio e querido, o bairro das Musas. Estava rodeado de ilustres vizinhos em um raio de cem metros em volta: Miguel de Cervantes, na *Calle del León* –chamada assim porque se exibia nessa rua um leão a *maravedí* o ingresso -, don Francisco de Quevedo, na *Calle del Niño* – e durante uma temporada e na mesma casa, Gôngora –; e mais no barulho do pequeno plano o autor de *entremeses* Quiñones de Benavente. Numerosos autores de comédias viviam ali: Juan de Morales Medrano, La Riquelme, Juan Rana. (F. J. Cabrera)

(4) Um soneto me manda fazer Violante, / que na minha vida me vi em tanto aperto; / quatorze versos dizem que é soneto, / burla burlando vão os três anteriores. // Eu pensei que não achasse consoante, / E já estou na metade de outro quarteto, / mas se me vejo no primeiro terceto, / não há coisa nos quartetos que me espante. // Pelo primeiro terceto vou entrando,/ E parece que entrei com pé direito,/ pois fim com este verso vou-lhe dando. // Já estou no segundo, e até suspeito / que vou os treze versos acabando; / contai se são catorze, e já está feito. (F. J. Cabrera).

(5) com o rabo do olho. (F. J. Cabrera)

(6) O Ser integral não está diante de mim, mas na intersecção de meus olhares com os dos outros. (F. J. Cabrera)

(7) Em suma, um olhar plural, submetido aos 'pontos de vista', aos fatos de intersecção e reencontros de olhares. (F. J. Cabrera)

(8) os heróis clássicos refletidos nos espelhos côncavos dão o *esperpento*. O sentido trágico da vida espanhola só pode se realizar com uma estética sistematicamente deformada. (F. J. Cabrera)

(9) Sobre o resplendor das calçadas, gritos de vendedores ambulantes: Ziguezague de núbios engraxates: Bandejas tintinabulantes, que os moços dos bares americanos levam no alto: Vistosa ondulação de meninas mulatas, com a velha de mantilha a seu lado. Formas, sombras, luzes se multiplicam se trançando, promovendo a cálida e alucinante vibração oriental que resumem o ópio e a maconha. (F. J. Cabrera)

(10) O marinheiro do boné japonês alongava sempre mais e mais sua luneta, alargando as articulações, indo tropeçar com o horizonte frente a seu último desenvolvimento ... A lua desenrolava uma esteira mais extensa na sala, como se fosse o leito "alençolado" do amor, como se a própria lua se misturasse à terra varonil em abraço estranho, visionário, de um modo fantasmagórico e frenético ... Os troncos, ao serem acordados pela luz, espreguiçavam-se retorcendo-se e nos seus troncos se ocultava alguém como o tempo na caixa do relógio. (F. J. Cabrera)

(11) sobre os balcões se empilham, como mosaicos, libras de chocolate. (F. J. Cabrera)

(12) depois de celebrar missa, emprega a manhã em visitar diversos casebres rústicos, onde se supõe que ele tem abrigada a sucessão. (F. J. Cabrera)

(13) comida meridiana. (F. J. Cabrera)

(14) com o indicador achatado, de feitura de espátula. (F. J. Cabrera)

(15) côncavas detonações. (F. J. Cabrera)

(16) perpendicularidade descendente. (F. J. Cabrera)

(17) Não estavam acostumados às atuações de um cubano forte, viril que em qualquer latitude onde esteve ganhou a admiração e que de pronto meteria a espada de cima para baixo, perseguindo os bandoleiros até levá-los a se sombrear no pátio dos cárceres, e levando ao Juizado os nomes dos comprometidos nas zonas urbanas, da mesma forma com autoridades mascaradas, que com cidadãos presumidos, e comunicando-o depois ao Estado-Maior em um informe em que consignava que o bandoleirismo não seria possível sem a cooperação solapada e bem paga de muitas autoridades principais. (F. J. Cabrera)

(18) O núcleo tradicional da frase é despossuído pela importância concedida a sua periferia por essa acumulação de adjetivações e circunstantes sobre uma só vertente do período. O núcleo vem sobrecarregado extremadamente no que diz respeito ao complemento, e tanto que o objeto, invertendo a hierarquia gramatical, adquire mais importância que o próprio sujeito inicial, pondo o enfoque sobre o bem chamado 'objeto' dos olhares e admiração geral, o verdadeiro sujeito das ações verdadeiras, o cubano. (F. J. Cabrera)

(19) mostrou seus dentes o tio Luís como um equino em uma feira da região central. (F. J. Cabrera)

(20) está mais louco que uma cabra espanhola solitária pelos penhascos. (F. J. Cabrera)

(21) prefere a liberdade da analogia, na qual o sujeito metafórico prescinde da visibilidade do externo para operar enlaces entre elementos invisíveis, marginais e periféricos. (F. J. Cabrera)

(22) É notório nessa circularidade do sintagma –o epílogo reproduz o começo, em nova versão-, que Lezama aplica ali seu conceito da história e da cultura como era imaginária: esta não evolui como o logos hegeliano e tampouco se repete como o organismo biológico spengleriano. A nova causalidade que o sujeito metafórico imprime ali mostra, uma vez mais, uma forma de devir –isto é, o que vai sendo, o que é recorrente, que é semelhante ao ser diferente, tal como uma metáfora. Ademais, a abundância terminológica de Lezama, relativa ao demoníaco (faústico, sulfúreo, plutônico, luciferino, etc.) comprova sua intenção de tecer a *imago* do homem americano com uma rede de imagens que recortam a astúcia e a magia, a curiosidade e o prazer, a apetência e a devoração, a rebeldia e a liberdade, a malícia e o engenho. (F. J. Cabrera)

(23) A mestiza *mamey* de uns dezenove anos polpudos mergulhava na intranquã serenidade aparente do sonho. Empurrou a porta encostada. O corpo da preta *mamey* repousava de costas. A nitidez de suas costas se prolongava até a baía de seus glúteos resistentes, como um rio profundo e escuro entre duas colinas com vegetação que acariciava. Parecia que dormia. O ritmo de sua respiração era secretamente anelante, o suor que o verão depositava-lhe em cada um dos poros de seu corpo, comunicava-lhe reflexos azulados em determinadas regiões de suas costas. O sal depositado em cada uma dessas profundezas de seu corpo parecia arder. Avivava os reflexos das tentações, unidas a essa distância que o sonho comunicava. A proximidade desafiadora do corpo e a presença na distância do sonhar. (F. J. Cabrera)

mamey : americanismo; voz indoantilhana, segundo Ortiz. Fruto da árvore do mesmo nome, de polpa vermelha, delicioso ao paladar.

(24) Que homem! Vai de acerto em acerto. Não tem tecido neutro (pausa). Ele sabia que a coisa estava ali. Ele, o homem, era Francisco de Quevedo; ali, era o barroco; a coisa, falando em cubano, era o importante, o que é. Estas palavras me foram ditas por José Lezama Lima faz mais de vinte anos, e não sei se as escreveu em alguma parte. Transcrevo-as agora porque é preciso não ignorá-las. (F. J. Cabrera)

(25) (D: Licença para entrar peço.../ P: Quem é?/ D: O rei do Ocidente./ P: Já sei que você é, maldito. Entre./ D: O tribunal abençoado,/ Providência eternamente! / Onde você envia Colombo / para renovar meus danos?/ Você não sabe que faz muitos anos que tenho ali possessão? (F. J. Cabrera)

(26) O idioma se levanta como uma catedral na selva, se assenta ou voa, se ilumina ou fica na sombra, se enjoia até cegar-nos ou se afirma em pátina de pintura antiga. É, por fim, instrumento mágico. (F. J. Cabrera)

(27) Todos sabiam que a iguana verde, a mariposa, o cachorro desconhecido, o alcatraz inverossímil, não eram mais que simples disfarces. Dotado de um poder de transformar-se em animal de peçonha, em ave, peixe ou inseto, Mackandal visitava continuamente as fazendas da planície para vigiar seus fiéis e saber se ainda confiavam em seu regresso. De metamorfose em metamorfose, o sem braço estava em todas as partes, tendo recobrado sua integridade corpórea ao vestir trajes de animais. Com asas um dia, com brânquias noutro, galopando ou rastejando, tinha-se feito dono do curso dos rios subterrâneos, das cavernas da costa, das copas das árvores, e reinava já sobre a ilha inteira. (F. J. Cabrera)

(28) Ao amparo dos tamarindos, tinha feito cavar uma piscina revestida de mosaico azul, na qual se banhava nua. A princípio fazia que as suas camareiras francesas a massagassem; mas pensou um dia que a mão de um homem seria mais vigorosa e larga, e se assegurou os serviços de Solimán, antigo camareiro de uma casa de banhos, que, além de cuidar de seu corpo, a esfregava com cremes de amêndoa, a depilava e polia as unhas dos pés. Quando se fazia banhar por ele, Paulina sentia um prazer maligno em roçar, dentro da água da piscina, os duros flancos daquele servidor a quem sabia eternamente atormentado pelo desejo, e que a olhava sempre de soslaio, com uma falsa mansidão de cachorro muito machucado pelo chicote. Costumava batê-lo com um galho verde, sem lhe causar dano, rindo de suas caretas de dor fingida. Na verdade, estava agradecida a ele pela sua enamorada solicitude que colocava em tudo o que fosse atenção à sua beleza. Por isso permitia às vezes que o negro, em recompensa de um encargo rapidamente cumprido ou de uma comunhão bem feita, lhe beijasse as pernas, de joelhos no chão. (F. J. Cabrera)

(29) Tudo está em saber a pessoa arranjar-se, concentrar seu espírito num único ponto, abstrair-se o suficiente para provocar a alucinação e poder substituir a realidade propriamente dita pelo sonho dela. O artifício parecia outrossim a des Esseintes a marca distintiva do gênio humano. Como ele costumava dizer, a natureza já teve sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados. No fundo, que chatice de especialista confinado a seu papel; que mesquinha de lojista apegando-se a determinado artigo com exclusão dos demais; que monótona coleção de prados e árvores, que banal agência de montanhas e mares! (José Paulo Paes)

(30) Ele chamava, a essa coleção de barris de licor, seu órgão-de-boca ... os registros etiquetados "flauta, trompa, voz celeste" estavam puxados, prontos para a manobra. Des Esseintes bebia uma gota aqui, outra lá, executava sinfonias interiores, lograva suscitar, na garganta, sensações análogas às que a música derrama nos ouvidos. De resto, cada licor correspondia, segundo ele, como gosto, ao som de um instrumento. O curaçu seco, por exemplo, à clarineta cujo canto é picante e aveludado; o kummel, ao oboé, com seu timbre sonoro anasalado; a menta e o anisete, à flauta, a um só tempo açucarada e picante, pipilante e doce; enquanto, para completar a orquestra, o kirsch toca furiosamente o clarim; o gim e o uísque arrebatam o paladar com seu estridente estrépito de pistões e trombones, a bagaceira fulmina com o ensurdecido alarido das tubas, e rolam os trovões do címbalo e da caixa percutidos com toda força, na pele da boca, pelos rakis de Quios e os mástiques! (José Paulo Paes).

(31) Era miss Urania uma americana de corpo bem-feito, de pernas nervosas, músculos de aço, braços de ferro ... pouco a pouco, ao mesmo tempo que a observava, singulares concepções lhe ocorreram; à medida que admirava a sua agilidade e força, via produzir-se nela uma artificial mudança de sexo; suas momices graciosas, seus dengues de fêmea iam-se apagando mais e mais, enquanto se desenvolviam, no lugar deles, os encantos ágeis e vigorosos de um macho; numa palavra, após ter sido, a princípio, mulher, e em seguida, após ter hesitado, após ter-se avizinhado do andrógino, ela parecia resolver-se, precisar-se, tornar-se completamente homem ... acabou ele por experimentar, de sua parte, a

impressão de efeminar-se, e cobiçou decididamente a possessão daquela mulher, tal como uma rapariga clorótica aspira ao grosseiro héracles cujos braços a podem esmagar num amplexo. (José Paulo Paes)

(32) Encaram-se por um instante, face a face, depois o rapaz baixou os olhos e aproximou-se; logo o seu braço roçava des Esseintes, que diminuiu o passo, observando, em devaneio, o andar desempenado do jovem. E do acaso desse encontro nascera uma desconfiada amizade que se prolongou por meses; des Esseintes não podia pensar nela sem estremecer; jamais experimentara um envolvimento mais insinuante e mais imperioso; jamais conhecera perigos que tais; jamais, outrossim, se sentira mais dolorosamente satisfeito. (José Paulo Paes)

(33) Nesse momento, a porta da taverna se abriu: pessoas entraram trazendo consigo um cheiro de cão molhado ao qual se misturava um bafio de hulha, desviado pelo vento para a cozinha cuja porta sem trinco bateu; des Esseintes estava incapaz de mover as pernas; um doce e tépido aniquilamento deslizava por todos os seus membros, impedindo-o até mesmo de esticar a mão para acender um charuto. Ele dizia consigo: Vamos, vamos, de pé, é preciso cair fora; e imediatas objeções contrariavam-lhe as ordens. Para que movimentar-se se se pode viajar tão magnificamente sentado em uma cadeira? Pois já não estava ele em Londres, cujos odores, cuja atmosfera, cujos habitantes, cujas comidas, cujos utensílios o rodeavam? Que podia esperar, portanto, senão novas decepções, como na Holanda? ... regressou, com suas malas, seus pacotes, suas valises, seus estojos, seus guarda-chuvas e suas bengalas, a Fontenay, sentindo o esfalfamento físico e a fadiga moral de um homem que retorna ao próprio lar ao cabo de uma longa e perigosa viagem. (José Paulo Paes)

(34) Resguardado da tolice ambiente pelo seu desdém, comprazendo-se, distante do mundo, nas surpresas do intelecto, nas visões do seu cérebro, requintando pensamentos já preciosos, enxertando-lhes finuras bizantinas, perpetuando-os em deduções apenas indicadas, costuradas de leve entre si por um fio imperceptível. Tais idéias entrançadas e preciosas, ele as atava numa língua adesiva, solitária e secreta, cheia de retrações de frases, de torneios elípticos, de tropos audaciosos ...

um suco essencial, um sublimado de arte ... surpresas em matéria de imagens novas, nunca vistas, surgiam a cada verso. (José Paulo Paes)

(35) A essa altura, já sonhava com uma refinada tebaida, num deserto confortável, com uma arcada imóvel e tépida onde ele se refugiaria, longe do incessante dilúvio da parvoíce humana ... a mais bela ária do mundo se toma vulgar, insuportável, assim que o público começa a trauteá-la, assim que os realejos dela se apoderam, a obra de arte que não permanece indiferente para os falsos artistas, que não é contestada pelos parvos, que não se contenta em suscitar o entusiasmo de uns poucos, torna-se também, por isso mesmo, poluída, banal, quase repugnante para os iniciados. (José Paulo Paes)

(36) Por volta de 1935 conheci Henri Michaux em Buenos Aires. Lembro-me dele como um homem sereno e sorridente, muito lúcido, de boa e não efusiva conversa e facilmente irônico. Não professava nenhuma das superstições daquela época. Descria de Paris, das capelinhas literárias, do culto, nesse momento obrigatório, de Pablo Picasso... ao longo de sua comprida vida exerceu duas artes: a pintura e as letras. Em seus últimos livros as combinou. A noção chinesa e japonesa de que os ideogramas de um poema se compõem não só para o ouvido mas também para a vista sugeriu-lhe curiosos experimentos. Como Aldoux Huxley explorou os alucinógenos e penetrou em regiões de pesadelo que inspirariam seu pincel e sua pena. Lá por 1982 me visitou em Paris. Trocamos algumas triviais palavras; estava muito cansado. Pressenti que aquele diálogo seria o último. (F. J. Cabrera)

(37) a partir de agora sede vossa própria luz, vosso próprio refúgio. Não procureis outro refúgio senão em vos próprios. Ficai na vossa própria ilha, colados à contemplação. (F. J. Cabrera)

(38) A criança, a criança do chefe, a criança do doente, a criança do lavrador, a criança do tolo, a criança do Mago, a criança nasce com vinte e duas dobras. Trata-se de desdobrá-las. A vida do homem, então, se completa. Sob essa forma morre. Não lhe resta nenhuma dobra a desdobrar. / Raramente um homem morre sem ter ainda algumas dobras a desdobrar. Porém, isso aconteceu. Paralelamente a esta operação, o homem forma um caroço. As raças inferiores, como a branca, vêm

mais o caroço que a desdobra. O Mago vê essencialmente a desdobra. / Só a desdobra é importante. O resto não é senão epifenômeno. (F. J. Cabrera)

(39) Os Magos odeiam nossos pensamentos concatenados. Preferem permanecer centrados sobre um objeto de meditação. Esses objetos residem no mais íntimo, no mais espesso, no mais mágico do mundo. / Os primeiros, não os principais, são doze, a saber: / Os primordiais crepusculares./ A corrente branda e o número nebuloso./ O caos alimentado pela escada. / O espaço peixe e o espaço oceano. / O trapézio incalculável. / A carroça de nervos. / O ogro etéreo. / O raio de palha./ O escorpião-limite e o escorpião completo. / O espírito dos astros moribundos. / Os senhores do círculo. / A reencarnação de ofício. / Sem essas elementais noções básicas não há comunicação verdadeira com as pessoas deste país. (F. J. Cabrera)

(40) Propor aos escritores novas 'estruturas' de natureza matemática ou, mais ainda, inventar novos procedimentos artificiais ou mecânicos que contribuam à atividade literária. Nossas investigações são: 1) ingênuas: tomo a palavra em seu sentido perimatemático, como se utiliza na teoria ingênua de conjuntos. Buscamos mostrar que o movimento se demonstra andando; 2) artesanais: à nossa revelia, pois gostaríamos de poder dispor de máquinas literárias; 3) divertidas: nossas obras podem parecer um simples jogo de engenho, mas lembremos que a teoria dos números e o cálculo das probabilidades surgiram, em princípio, como simples 'divertimento'. (F. J. Cabrera)

(41) O projeto constava de três rascunhos. No primeiro, intitulado 'Quadrados latinos', datado de 1967, tratava de aplicar a um romance uma estrutura matemática conhecida com o nome de 'bi-quadrado latino ortogonal em ordem 10'. No segundo rascunho, entrevia vagamente a descrição de um edifício parisiense cuja fachada tinha sido retirada. No terceiro rascunho, contava a história de Bartleboth. A reunião destes três pontos de partida se produziu bruscamente no dia em que me dei conta de que meu edifício e o esquema de bi-quadrado podiam coincidir muito bem; cada peça do edifício seria uma casa do bi-quadrado e um dos capítulos do livro; as permutações engendradas pela estrutura determinariam os elementos constitutivos de cada capítulo: o mobiliário, a decoração, as personagens, as alusões históricas e geográficas, as alusões literárias, as citações,

etc. Assim, o edifício se constrói como um quebra-cabeças, através do qual há dentro dele, incluídas, as vidas de seus donos e inquilinos presentes e passados. (F. J. Cabrera)

(42) As letras do alfabeto // Ardente letra, teu sangue será / breve, como as flores do baobab / Criarás palavras, e outras letras (*sic*) / destas cairão, em torpe ardil. / Noutro reino a escritura foi / fragmento, cunha, nó, raga e kif; / grave estampido de um dourado gong, / pegada e espelho de um antigo aleph: / imagem que o espaço dá de si. / Juntam as letras ao sol e ao relógio, / – Kafka se encontra com seu duplo, K: / lenta escritura de um rumor letal –, enchem, combinam, como disse Lull. / Mallarmé não o esquece, nem o Islam, / nem o monge que ensinou sob o monção / ou o que com letras escreveu ou orou. / Piet Mondrian pinta escutando be-bop. Quem é Duchamp e quem HOOQ? / Reflete-se no nímio e no estelar / -signos, silêncios- não na sombra, más todo o ser da luz, como em Rembrandt? / Universo de letras onde você / vê cidades pintadas: Tel-aviv, / Westminster por Monet, a cinza Glasgow; / xilografia da tosca Sfax / E aqui a assinatura: Severo Sarduy / - canhoto algoritmo da teimosia- (F. J. Cabrera)

(43) TABULEIRO DE DIREÇÃO. À sua maneira este livro é muitos livros, mas sobretudo é dois livros. O primeiro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao pé do qual há três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra fim. Conseqüentemente, o leitor prescindirá sem remorsos do que segue. O segundo deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e seguindo depois na ordem que se indica ao pé de cada capítulo. No caso de confusão ou esquecimento, bastará consultar a lista seguinte: (lista com os capítulos na ordem prevista pelo autor). Com a finalidade de facilitar a rápida localização dos capítulos, a numeração vai-se repetindo no alto das páginas correspondentes a cada um deles. (F. J. Cabrera)

(44) Faz muitos anos que é grande amigo meu esse Cervantes, e sei que é mais versado em infortúnios que em versos. (F. J. Cabrera)

(45) pertencem ao reino de uma causalidade diferente, onde a vivência oblíqua faz das suas, onde em cada parágrafo – em cada linha – nos espera uma surpresa. (F. J. Cabrera)

Capítulo 5: Fechando a moldura

(1) teus dedos bicavam ao descuido/ o morango que assomava entre a robe. (F. J. Cabrera)

(2) o zéfiro delinque nos olfatos. (F. J. Cabrera)

Bibliografia

1. Do Autor:

SARDUY, S. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Obra completa*. 2v. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

2. Geral:

AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

ALEGRÍA, F. *Literatura y Revolución*. México: Fondo de Cultura, 1971.

ALONSO, D. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1961.

ANELANG, J. S. *O homem barroco*. Lisboa: Presença, 1995.

ANCESCHI, L. *Barocco e Novecento*. Milano: Ruscani e Paolazzi, 1960.

ANGOULVENT, A. L. *O Barroco*. Lisboa: Europa-América, 1996

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AYALA, R.P. *El ombligo del mundo*. Buenos Aires: Losada, 1941.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emece, 1974.

_____. *Conférences*, Paris: Gallimard, 1985.

_____. *Ficções*. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BUCI-GLUCKSMANN, C. *La folie du voir*. Paris: Galilée, 1986.

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Montevideo, 1966.

_____. *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de escritores y artistas, 1966.

_____. *El siglo de las luces*. Barcelona: Bruguera, 1980.

CARRERA, A. *La banda oscura de Alejandro*. Buenos Aires: Bajo la Luna Nueva, 1994.

CERVANTES, M. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CID, M. et al. *Borges centenário*. São Paulo: Educ, 1999.



CIORAN, E.M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. São Paulo: Rocco, 2001.

COELHO, T. J. *Moderno Pós-Moderno: Modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, s.d.

CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DE LA CRUZ, S. J. I. *Obras escogidas*. Veracruz: La Ilustración, 1888.

DELEUZE, G. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DIAS, M.H.M. *A estética expressionista*. Cotia, SP: Ibis, 1999.

D'ORS, E. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, s.d.

DUBOIS, C.-G. *Le baroque: profondeurs de l'apparence*. Paris: Larousse, 1973.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

____. *O Segundo Diário Mínimo*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

FONDEBRIDER, J. Queneau + Perec = Oulipo. In: *Babel*. V.4, p. 14-7, 1988.

GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMES JR, G. S. *Borges, disfarce de autor*. São Paulo: Educ, 1991.

GÓNGORA, L. *Antología Poética*. Buenos Aires, Losada, 1979.

____. *Poemas*. São Paulo: Art Editora, 1988.

GRACIÁN, B. *Agudeza y arte del ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.

____. *El Crítico*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

GUIMARÃES, F. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.

HATHERLY, A. *O cisne intacto*. Porto: Limiar, 1983.

____. *A experiência do prodígio*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

____. *A casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.

____. *Espacio, Espaço, Escrita*. Lisboa: Cosmos, 1996.

____. *O ladrão cristalino. Aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997.

HATZFELD, H. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1973.

HAUSER, A. *Historia Social de Literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, s.d.

HOCKE, G. *Maneirismo, o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUIDOBRO, V. *Altazor e outros poemas*. São Paulo: Art Editora, 1991.

HUYSMANS, J.-K. *À rebours*. Paris: Gallimard, 1977.

____. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

IGEL, R. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

LEZAMA LIMA, J. *Tratados en la Habana*. Buenos Aires: de la Flor, 1969.

____. *Cuentos*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.

____. *Paradiso*. México: Archivos, 1988.

____. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

____. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

LOPE DE VEGA, F. *Poesía Lírica*. Zaragoza: Ebro, 1976.

LOPES, E. *A Metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

MARAVALL, A. *A cultura do Barroco*. Análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Edusp, 1998.

MATOS, G. *Escritos*. Porto Alegre: L&PM, 1986

MALLARME, S. *Poesía*. Buenos Aires: Fausto, 1975.

MELO E CASTRO, E. M. *O próprio poético*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. *Dialética das vanguardias*. Lisboa: Horizonte, 1976.

MICHAUX, H. *Au pays de la Magie*. Paris: Gallimard, 1941.

MOISÉS, M. "O poema como móbile: o Surrealismo." In: *Colóquio/Letras*.
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 73, 1983, pp. 5-12.

OROZCO, E. *Góngora*. Barcelona: Labor, 1953.

_____. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1975.

ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas*. 6 vol. Madrid: Revista de
Occidente, 1958

PAES, J.P. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras,
1990.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Traducción: literatura e literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990.

PERLONGHER, N. *Caribe Transplatino: Poesia Neobarroca cubana e
rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PIRES, M. L. G. *Xadrez de palavras: Estudos de literatura barroca*. Lisboa:
Cosmos, 1996.

PLATÓN. *Diálogos Completos*. México: Porrúa, 1979.

PLAZENET, L. *La littérature baroque*. Paris: Seuil, 2000.

QUEVEDO, F. *Los sueños*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1956.

____. *Antología poética*. Barcelona: Edicomunicación, 1994.

QUINTILIANO. *Instituições Oratórias*. São Paulo: Cultura, 1944.

REYES, A. *Trazos de historia literaria*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

ROSA, J. G. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

____. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROUSSET, J. *La littérature de l'Age baroque en France: Circé et le paon*.
Paris: Corti, 1954.

SANT'ANNA, A. R. de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro:
Rocco, 2000.

SAER, J.J. *Ninguém nada nunca*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SERNA, R. G. *Seis Falsas Novelas*. Buenos Aires: Losada, 1945.

____. *Biografías completas*. Madrid: Aguilar, 1959.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Madrid: Salvat, 1969.

____. *Otelo, MacBeth, El Rey Lear*. Barcelona: Bruguera, 1976.



SUASSUNA, A. Ao sol da prosa brasileira. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. V. 10, p. 23-51, 2000.

SUPERVIELLE, O.B. Con Severo Sarduy. *La Nación*, Buenos Aires, 9 ago. 1992. Cultura, p.6.

TAPIE, V.-L. *Le baroque*. Paris: P.U.F., 1961.

TODOROV, T. et alii. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.

UMBRAL, F. *Valle-Inclán*. Madrid: Unión Editorial, 1968.

VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALLE-INCLÁN, R.M. *Tirano Banderas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1937.

____. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.

WELLEK, R., WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Sintra: Europa-América, s.d.

WEISBACH, W. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

ZAJDZNAJDER, L. *Travessia do Pós-Moderno nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

Epitáfios

*YACE aquí, sordo y severo
quien suelas tantas usó
y de cadera abusó
por delantero y postrero.
Parco adágio – y agorero –
para inscribir en su tumba
– la osamenta se derrumba,
oro de joyas entre deshechas –,
su nombre, entre dos fechas,
“el muerto se fue de rumba”.*

*

*VOLVERÉ, pero no en vida,
que todo se despelleja
Y el frío la cal aqueja
de los huesos. ¡Qué atrevida
la osamenta que convida
a su manera a danzar!
No la puedo contrariar:
la vida es un sueño fuerte
de una muerte hasta otra muerte,
y me apresto a despertar.*

Severo Sarduy

