

Barroco da leveza

Andrés Sánchez Robayna

Tradução de BEATRIZ SIDOU

“*Quién se ha de poner contigo a fuerza, tiempo ligero?*”
(Lope de Vega)

O fato de que uma corrente crítico-teórica quase forte ou pelo menos cada vez mais caudalosa tenha uma tendência a ver em diferentes fenômenos da cultura do nosso tempo a expressão de um espírito “neobarroco” já é por si um fenômeno de “organização do consenso”, própria de uma certa indústria cultural desta época e de seus comportamentos intelectuais⁽¹⁾. Trata-se realmente de um fenômeno que, em virtude do seu processo de expansão através da mídia de massa, colocou em circulação uma expressão, “neobarroco”, arriscada a transformar-se, como tantas outras, hoje em dia, em uma palavra oca. Não posso entrar aqui em um exame pormenorizado da história de um conceito que vem gozando uma crescente aceitação crítica. Meu objetivo é agora mais modesto, relativo apenas à expressão literária, um terreno em que, certamente, a noção de “neobarroco” possui (ao menos em espanhol) uma história particular significativa e não muito pequena.

No âmbito da literatura hispânica, foi Severo Sarduy, no início dos anos 70 (sem dúvida, a partir de suas reflexões sobre o barroco na década anterior), o primeiro a chamar a atenção a respeito de certos valores presentes no romance hispano-americano sobre os quais funciona o que o escritor cubano chama de *basculement* neobarroco⁽²⁾. Com o tempo, esses valores (definidores da obra narrativa de Sarduy) foram minuciosamente analisados por Gustavo Guerrero em seu excelente *La estrategia neobarroca*, livro em que se encontrará um inventário completo da sorte que teve o conceito em espanhol, bem como termos afins ou colaterais com os quais aquele às vezes colide⁽³⁾. O conceito de “neobarroco” foi ganhando a cada dia uma aceitação progressiva em territórios muito diversos da crítica cultural, seja em formulações estritas, seja em variantes ou derivações mais ou menos certeiras (por exemplo, na crítica de arte, desde aquela em que Renato Barilli falou de um “barroco frio” para referir-se a uma certa plástica pós-minimalista)⁽⁴⁾. Nesse contexto, o livro de Omar Calabrese, *La era neobarroca*⁽⁵⁾, veio confirmar – e a repetir, a partir de uma perspectiva mais ampla – uma tendência crítica que se pronuncia com clareza quanto à interpretação de muitos signos da cultura contemporânea vista – nas palavras do autor – como uma “perda da integridade, da globalidade, da sistematização ordenada, em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade”⁽⁶⁾.

Nas reflexões que seguem, proponho tentar a possível caracterização de um fenômeno nem sempre bem definido em suas manifestações literárias com frequência abandonado no simples enunciado geral ou remetido diretamente aos princípios do barroco histórico, que estão quase sempre pressupostos. Trata-se – esclareço desde já – de uma exegese desta brilhante manifestação que a meu ver mais nitidamente separa a prática

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA é professor titular da Universidade de La Laguna em Tenerife, nas Ilhas Canárias. É poeta, crítico literário, tradutor e autor do livro *Tres estudios sobre Góngora*. Também é editor da revista *Syntaxis*.

Texto lido e discutido em “El barroco y su doble. Debate Internacional”, organizado pelo Collège International de Philosophie e pelo Círculo de Bellas Artes, realizado em Madrid, nos dias 30 e 31 de maio de 1990.

1 Ver “Le comunicazioni di massa fra informazione e organizzazione del consenso”, Omar Calabrese, in *La storia*, N. Tranfaglia (ed.), Turim, 1988.

2 “El barroco y el neobarroco”, Severo Sarduy, in *América Latina en su literatura*, C. Fernández Moreno (ed.), México, 1972; o ensaio, revisado, foi reunido mais tarde ao livro do autor, *Barroco*, Buenos Aires, 1974, pp. 99-104; e, ainda mais adiante, em outro livro seu, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, 1987, pp. 209-212. Ver também, de Severo Sarduy, “Le basculement néo-baroque”, in *Magazine littéraire*, Paris, 1979, pp. 151-2.

3 *La estrategia neobarroca*, Gustavo Guerrero, Barcelona, 1987.

4 Ver “Renato Barilli presenta en el Palacio de Cristal la otra escultura italiana. ‘Estamos en la época del barroco frío, de la geometría controlada’”, R. F. Reboiras, in *El independiente*, Madrid, 22/3/1990.

5 *L’età neobarroca*, Omar Calabrese, Bari, 1987; versão espanhola: *La era neobarroca*, Madrid, 1989 (tradução de Anna Giordano).

6 *La era neobarroca*, p. 12. (Corrijo levemente a tradução de A. Giordano.)



atual de uma criação literária “neobarroca” das expressões da cultura seiscentista. Isto parece especialmente importante desde o momento em que, ao contrário da maneira como às vezes se pretendeu ver em relação a outros âmbitos da criação, a literatura neobarroca retoma e reelabora o barroco histórico como parte de uma revalorização implícita deste período cultural. O caráter “neobarroco” representa neste caso – utilizo agora o pertinente reparo feito por Calabrese⁽⁷⁾ – uma “forma interna” de determinadas obras contemporâneas que evocam o barroco e também a revalorização de certas manifestações deste como época histórica.

As analogias entre uma certa prática literária contemporânea e as expressões mais definidoras da literatura seiscentista são, na verdade, muitas. Além (ou aquém) de substratos ideológicos que comunicam o “desengano” barroco com o pensamento pós-utópico atual (em que se pretendeu ver, de fato, uma espécie de “desengano” ideológico), não se pode negar que determinadas atitudes ético-estéticas características da cultura barroca têm uma versão renovada na cultura do nosso tempo. O movimento, outrora visto como princípio fundamental da cosmovisão barroca⁽⁸⁾, é hoje um princípio que rege uma arte do instável, do incessantemente submetido à revisão, incluídas as formas de “recuperação” do passado cultural. A “mutabilidade”, atributo do movimento, do *perpetuum mobile* que traz consigo a marcha do tempo impossível de deter, foi associada à “instabilidade”, à contínua transformação de categorias e valores culturais que atua sobre o nosso presente, do qual se poderá repetir a afirmação de Baltasar Gracián, em *El discreto*: “No hay estado, sino continua mutabilidad en todo”⁽⁹⁾. Não menos decisivo é um traço conceitual preciso comum ao barroco histórico e a uma determinada expressão literária contemporânea: uma literatura de “segundo grau”, metaliteratura, que uma e outra vez reverte sobre si o seu objeto e torna transparentes os seus mecanismos construtivos em uma espécie de irrefreável furor auto-referencial. Se, como observou Maravall, no barroco “se pinta o pintar, se relata o relatar, se representa a representação de uma comédia”⁽¹⁰⁾ (atitude cujos paradigmas são, na pintura, o Velázquez de *Las meninas* e, na literatura, o Cervantes do *Quixote* e *O retábulo das maravilhas*), uma boa parte da literatura contemporânea – de Julio Cortázar a Italo Calvino, de Joan Brossa a Haroldo de Campos, de Samuel Beckett ao *Performance Group* – pratica novas formas de metaficção, metapoesia, metateatro. Velázquez – hoje objeto de consumo multitudinário – exemplifica na plástica a barroca “técnica do inacabado”, por sua vez distintiva do fragmentarismo radical, quase programático, de um amplo conjunto de obras literárias da atualidade. “Extravagância”, novidade, suspensão, indeterminação, extremosidade são elementos que certamente não esgotam a infinidade de analogias. Trata-se de caracteres – incluído o que se poderia chamar, concisamente, “apoteose do signifiante”, a ênfase posta na materialidade e na sugestão do signo verbal, sob a espécie da profusão e da proliferação – que permitem falar de um “neobarroco” não apenas em um sentido morfológico, como também, tentarei mostrar em seguida, em um sentido não menos restrito de “encontro” direito e de manifesta revalorização de seu modelo histórico.

A respeito da poética do barroco, diferentes críticos e teóricos falaram de uma tensão, de uma polaridade constante como o reflexo de uma “visão integralmente dramática da vida”, um “enlace dramático da sensualidade e da virtude”, ou seja, o que Casaldueiro chama de “a dualidade” ou a polaridade da Comédia e do Templo⁽¹¹⁾. Essa tensão, em Cervantes e em Góngora, em Calderón e em Quevedo, alcança caracteres dramáticos e obscuros, pois trata-se da busca de uma aliança, de uma conciliação ou reunificação impossível dos dois pólos. Aí está o grande “tormento” do espírito barroco. Roland Barthes a ele se referiu uma vez, no contexto de uma leitura “barroca” de Tácito, como sendo uma finalidade (impossível) da arte no “mundo do morrer” habitado angustiadamente pelo homem do barroco, ou melhor, diante da morte de quem ninguém escapa e contra a qual é preciso lutar: “... porque o barroco talvez seja isto: como o tormento de uma finalidade na profusão”⁽¹²⁾. O drama ou a tensão desse destino desemboca no conceito de uma “circunspeção” terminal da arte, de uma procurada transcendência do objeto artístico diante das astúcias da morte, do tempo e da “infinita inutilidade (*vanidad*) de tudo”.

Em relação a esta “circunspeção” terminal do objeto artístico definidor da cultura do século XVII, e dentro do quadro das inúmeras analogias citadas breve e concisamente há pouco, caberia estabelecer uma diferença entre as atuais expressões literárias “neobarrocas” e as manifestações mais características do barroco histórico. Se a “repetição” jamais depara com a plena identidade dos elementos ou traços reiterados (se, en-

7 Ibid., p. 33. Calabrese se interessa pela “forma interna” de determinadas obras contemporâneas (e de processos culturais), não pela “revalorização” do barroco em um setor da literatura e da arte atuais.

8 *La cultura del Barroco*, José Antonio Maravall, 2ª ed., Barcelona, 1980, p. 363; cf. *El barroco o descubrimiento del drama*, Alejandro Cioranescu, La Laguna, 1957, pp. 97-104 (“La representación del movimiento”).

9 *El discreto*, XVII.

10 Op. cit., Maravall, p. 409.

11 “Algunas características de la literatura española del Renacimiento y del Barroco”, Joaquín Casaldueiro, in *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. Federico Sánchez Escribano*, Madrid, 1969, p. 92; ver, também, op. cit., A. Cioranescu, especialmente pp. 327-66.

12 “Tácito y el barroco túbenebre”, Roland Barthes, in *Ensayos críticos*, Barcelona, 1967, p. 132 (tradução de C. Pujol).

13 *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino, Madrid, 1989 (tradução de A. Bernárdez).

14 *Ensayos generales...*, Severo Sarduy, p. 209.

15 Ver o admirável comentário deste soneto por José Manuel Blecuá, (“Un soneto de Góngora”, in *El comentario de textos*, AA. VV., 3ª ed., Madrid, 1973, pp. 52-61), para quem, significativamente, este gênero de “divertimentos” poéticos do barroco “pode encerrar mais de uma curiosidade muito atual” (p. 52).

fim, tudo está submetido – como já disse Gracian – à “mutabilidade” absoluta), a “diferença” funciona aqui no sentido de uma confirmação da “perda da integridade” que foi vista, precisamente, como elemento distintivo do gosto neobarroco atual. Para determinar e caracterizar este traço diferencial, irei utilizar um conceito que, introduzido em um conhecido romance de Milan Kundera, foi retomado como uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, pelo romancista e ensaísta Italo Calvino⁽¹³⁾. Trata-se do primeiro dos valores, qualidades ou “especificidades” da literatura, que foram “particularmente” caros ao autor de *As cidades invisíveis* e que são por ele situados na perspectiva de que “o milênio está para terminar”. Esse valor não é outro, como se poderá lembrar, senão o da “leveza”, um conceito que na imaginação de Calvino confina com o de “rapidez”, e com o qual tem muito em comum, mas com que jamais deve ser confundido.

Não apenas o fenômeno da “aceleração” histórica que hoje experimentam os processos culturais, fato determinante na produção dos objetos artísticos (que também está na base de sua “recepção”), mas também o ritmo ou ritmos do viver contemporâneo diante de uma informação multiplicada até o impossível de abarcar, por sua vez fenômeno determinante de um ritmo peculiar de fruição estética, são dados que devem ser levados em conta em relação a uma arte verbal que, na renovação de uma poética da exuberância e do descomedimento, da “superabundância” e do desperdício⁽¹⁴⁾, perdeu, se não a densidade semântica, pelo menos boa parte do caráter transcendental e atormentadamente terminal, definidor das produções do barroco histórico.

É certo que a “suspensão” barroca, a “suspensão do ânimo”, por sua vez relacionada com o assombro diante do descomedimento e do extremado, e ainda com o fragmentarismo de máximas e sentenças, oferece mais de um ponto de contato com o valor da “leveza” segundo Italo Calvino, que em algum momento associa essas qualidades de “leveza” e “suspensão”. Por outro lado, não é menos certo que um bom setor da poética barroca esteja constituído por um jogo puro de formas, por uma “agudeza e arte engenhosa” que aqui e ali parece ironizar a respeito do drama fundador de sua própria cosmovisão, pulverizando assim, em um gesto de autoparódia mediante eventuais “fugas”, não apenas esta essência dramática,

como também o tormento constante do desígnio transcendentalista; seria na verdade ingênuo considerar menos “barroco” o soneto gongorino intitulado “De uma dama que, tirando um anel de seu cabelo, picou-se com um alfinete” – verdadeiro *tour de force* de uma “arte engenhosa” levada até insuspeitados limites de virtuosismo formal⁽¹⁵⁾ – que o drama do naufrágio, do exílio e a penosa errância do “peregrino de amor” nas *soledades* do poeta cordobês. Portanto, já havia também uma determinada “leveza” em inúmeras expressões do barroco histórico, ligada à suspensão e à auto-ironia. Trata-se, sem dúvida, de dois traços que, embora ainda constitutivos da visão barroca, em essência não modificam a “integridade” dramática, a aludida “circunspeção” terminal. São traços que, de certo modo, podem ser vistos mesmo como “exceções morfológicas” que – a partir dos respiradouros e fugas eventualmente liberadores do tormento – confirmam a essencialidade dramática.

Os exemplos citados por Calvino a propósito da “leveza” não são, aliás, especificamente barrocos. Para Calvino, os textos de Lucrecio, Ovídio ou Bocácio constituem cristalizações históricas de um conceito que pode ser encontrado em momentos muito diferentes da história da literatura e do pensamento. Bastaria remeter-se agora – acres-



Acima, o célebre “As meninas”, obra do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660); na outra página, num destaque do quadro, o próprio Velázquez

cento eu – à definição platônica da poesia como “essa coisa ligeira, alada e sagrada”; é um dos exemplos mais ilustres desta idéia. (Uma definição que Borges certamente acreditava “enganadora”, pois achava que Platão ao falar desta “coisa ligeira, alada e sagrada” estaria na verdade falando da música. Borges argumenta: “A não ser que a poesia seja também uma forma de música.”)⁽¹⁶⁾

Segundo a proposta que tento formular aqui, o neobarroco seria um “barroco da leveza”, um barroco que, como já indiquei, perdeu a “circunspeção” terminal, “atormentada”, característica do barroco histórico, mas que se relaciona com este em um duplo sentido: nas suas propostas formais, por um lado, e na freqüente homenagem ao seu modelo, por outro. Se não há – não pode haver – “repetição” da poética seiscentista, em compensação, há “renovação”. Severo Sarduy falou, a propósito do neobarroco, de uma ênfase nas idéias de jogo, perda, desperdício e prazer, concluindo: “Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que já não está pacatamente encerrado sobre si. Arte do destronamento e da discussão”⁽¹⁷⁾. Perda da “circunspeção”, ou seja: leveza, desafogo. Barroco leve. (A expressão – um oxímoro – é fiel a esta figura de figuras que foi o oxímoro na estilística barroca.)

A seguir, citarei três exemplos literários contemporâneos que são a meu ver expressões acabadas da leveza neobarroca. O primeiro é de Severo Sarduy que, nesta alegoria sobre o poder e as vãs mutações que é o seu romance *Colibrí*⁽¹⁸⁾, assim descreve a luta corpo-a-corpo de dois personagens quase no início da narrativa:

“Para obtener la irisación protectora de los peces abisales, que deslumbran al enemigo gracias al espejeo del cuerpo en las profundidades –y, entre nosotros, también para seducir con un barniz tornasolado, de nácar y metal en polvo, a los melindrosos desmejorados de la cocina –, se había embadurnado el caudaloso cuerpo con un aceite espeso, de vetas azulosas, como una resina vidriada, con dos olores repelentes y opuestos: unguento alcanforado y extracto de Dior.

Con la primera llave, el Gran Translúcido trató de inmovilizar al zun-zun.

Los catasalsas exaltados tradujeron, en el palabreo paroxístico de los narradores deportivos, sin respiración ni cesuras, el nudo neutralizante y su desenlace: ‘ardiente muestra hacen los robustos luchadores de sus músculos, se abrazan, de recíprocos nudos impedidos procuran derribarse, caen derribados; una llave tuerce el brazo derecho del Tentenaire, éste la deshace con un salto, corre hasta el muro, se lanza, los pies juntos, contra el vientre rotundo de su rival; vuelven a caer, uno en el otro enroscado’ ”⁽¹⁹⁾.

A segunda parte deste fragmento reproduz e parodia, como homenagem, o trecho seguinte das *soledades* de Góngora:

*“Llegó la desposada apenas, cuando
feroz ardiente muestra
hicieron dos robustos luchadores
de sus músculos, menos defendidos
del blanco lino que del vello obscuro.
Abrazáronse, pues, los dos, y luego
– humo anhelando el que no suda fuego –
de recíprocos nudos impedidos
cual duros olmos de implicantes vides,
yedra el uno es tenaz del otro muro.
Mañosos, al fin, hijos de la tierra,
cuando fuertes no alcides,
procuran derribarse, y, derribados,
cual pinos se levantan arraigados
en los profundos senos de la sierra”⁽²⁰⁾.*

No texto de Sarduy não há somente uma citação-homenagem, mas também o que

16 *Siete noches*, Jorge Luis Borges, México, 1980, p. 107.

17 *Ensayos generales...*, Severo Sarduy, pp. 210 e 212.

18 *Colibrí*, Severo Sarduy, Barcelona, 1984. Ver meu comentário sobre o romance em “Volverás a tu tierra”, in *Syntaxis*, 6, 1984, pp. 73-4.

19 *Colibrí*, p. 21.

Em tradução literal:

“Para obter a irização protetora dos peixes abissais que deslumbram o inimigo graças ao espelhar do corpo nas profundezas – e, entre nós, também para seduzir com um verniz furta-cor de nácar e metal em pó aos debilitados da cozinha – havia besuntado o corpo caudaloso com um azeite espesso, de listas azulosas, como uma resina vidrada, com dois odores repelentes e opostos: unguento alcanforado e extrato de Dior. Com a primeira chave, o Grande Translúcido tratou de imobilizar o zunzum.

Os intrometidos exaltados traduziram, no palavreado paroxístico dos narradores esportivos, o nudo neutralizante e seu desenlace: ‘ardente mostra fazem os robustos lutadores de seus músculos, abraçam-se, os recíprocos nus impedidos procuram derrubar-se, caem derribados; uma chave torce o braço direito do Tentenaire, este a desfaz com um salto, corre até o muro, se lança, pés juntos, contra o ventre rotundo do rival; voltam a cair, um no outro enroscado’.” (N. do T.)

20 *Soledades*, I, versos 963-77; acompanho a edição de Dámaso Alonso, Madri, 1956, p. 76.

Em tradução literal:

“Chegou a desposada apenas, quando/feroz ardente mostra/fizeram dois robustos lutadores/de seus músculos, menos defendidos/do lino branco que do véu escuro./Abraçaram-se então os dois e logo/– fumo anelando o que não sua fogo –/de recíprocos nus impedidos/qual duros olmos de envolventes vides,/hera tenaz é um do outro muro./Manhosos, enfim, filhos da terra,/quando fortes não Alcides,/procuram derrubar-se e derribados/qual pinos se levantam enraizados nos seios profundos da serra”.” (N. do T.)

chamaria Calvino de “subtração de peso”, pois a citação ocorre em um contexto narrativo onde o humor relativiza e torna leves as figuras e os conteúdos, transformando-os em uma representação pura, na exasperação do que este autor definiu como sendo “jogo, perda, desperdício e prazer”.

O segundo exemplo é do poeta e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos, em cujo último livro de poesia, *A educação dos cinco sentidos*, figura o seguinte poema:

KLIMT; TENTATIVA DE PINTURA
(COM MODELO AUSENTE)

1.

lourovioleta: um monstro uma
figura em ouro cin
zelada das unhas à raiz (crin
a) metalizada dos cabelos pedi
curada em roxo um traço bis
(não de bistre) um risco de li
lãs as pálpebras dobradas
como mariposas (como mari
posas) sim pedicurada em roxo
e as pontiagudas unhas só li
lãs da mesma cor do pij
ama uma figura um monstro
sim (quimono): klimt.

2.

e sob isto tudo como sob
uma panóplia (armada) um pavilhão
de pedraria (um baldaquino) dra
pejantes panos (um azul turquino)
(caravelas ao largo) bandeiras de um
(impossível) impromptu ultra
(biombo grand’aberto gonfalão panóplia)
violeta

o corpo (a ci
catriz li
lãs)
o branco albino se diria
o corpo um cor
po de me
nina⁽²¹⁾

Em outra oportunidade, referi-me à “conglutinação” verbal, á “concreção” diamantina do profuso” de filiação claramente barroca, presente em poesias de Haroldo de Campos, como a que acabo de transcrever. Dir-se-ia que estamos diante de uma variação do “pregar aos olhos” barroco, procedimento segundo o qual, afirma Giuseppina Ledda, “a palavra pinta, cria, suscita imagens; a imagem (esculpida, pintada) ajuda, determina a palavra”⁽²²⁾. Uma pintura de Gustav Klimt, neste caso, é reconstruída não apenas com palavras, mas com traços supra-segmentais e gráficos que evocam a apertada trama plástica. Mediante um jogo de interrupções e cortes abruptos das palavras e um intrincado estilo de reiterações e parênteses, o poeta “reconstrói” a pintura em um objeto verbal que espelha o seu modelo. Não seria de estranhar que talvez fosse precisamente Haroldo de Campos o primeiro escritor latino-americano que usou a expressão “neobarroco” em seu ensaio valioso e pioneiro “A obra de arte aberta”, de 1955, para referir-se às “necessidades cultural-morfológicas da expressão artística contemporânea” – como se pode ver, ensaio que se adiantou em mais de um quarto de século à teorização de hoje sobre o fenômeno neobarroco⁽²³⁾.

O terceiro exemplo vem do jovem poeta e romancista espanhol Justo Navarro. Seu primeiro romance, *El doble del doble*, título que em si já parece uma espécie de micro-poética neobarroca, começa praticamente com uma cena onde o protagonista ainda sem

21 *A educação dos cinco sentidos*, Haroldo de Campos, São Paulo, 1985, p. 37.

22 Ver “Predicar a los ojos”, Giuseppe Ledda, in *Edad de oro*, VIII, 1989, p. 130. Cf. o belo ensaio de Aurora Egido, “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura” (1989), agora em seu livro *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, 1990, pp. 164-97.

23 O ensaio “A obra de arte aberta” foi incluído no livro de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, *Teoria da poesia concreta*, São Paulo, 1965 (3ª ed., SP, 1987; a citação, na p. 39). Na obra crítica-ensaística de Haroldo de Campos pode-se encontrar também um importante conjunto de estudos e referências variadas ao barroco e ao neobarroco. Por sua especial significação, citarei em primeiro lugar um ensaio de 1970, intitulado “Superação e ruptura da Idéia de uma linguagem exclusiva para cada gênero literário”, publicado no volume de C. Fernández Moreno citado na nota 2 acima, em cujo parágrafo 3.4 Haroldo de Campos já fala em “neobarroco” a propósito de *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa; de *Paradiso* (1966) de Lezama Lima e *Da donde son los cantantes* (1967) de Sarduy – o ensaio foi incluído no livro do autor, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, São Paulo, 1977, pp. 9-50. Ver também, do mesmo autor, “Uma arquitetura do barroco” (1971), agora em seu livro *A operação do texto*, São Paulo, 1976, pp. 139-50, e *O seqüestro: o barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, Salvador, 1989.

nome abandona a casa da família:

“Oyó el aldabonazo: los cortinones y los dobles postigos que reglas estrictas conservaban permanentemente cerrados le habían impedido percibir el chisporroteo de la grava aplastada por los neumáticos del taxi. Aguzó los sentidos: muy pronto los botines rutilantes del mayordomo resonarían en las escaleras. Como un príncipe que, apresurado, con un pie en el pescante del coche que lo conducirá al exilio, hiciera un alto para sellar un último y definitivo documento, tomó del músico la edición Aubry del viejo Codex Bamberg. En seguida, el volumen sobre el facistol, lo fascinaron los signos del siglo XIII. ¿Un fantasma le tarareaba a la oreja uno de aquellos estribillos, tan repugnantes y rancios? Buscó sin dilación el motete que su padre prefería. Prendió un fósforo – la llama se abrió como un parasol naranja –, derretió la cera: cuatro pesadas gotas como cuatro reventados ojos púrpura se derramaron sobre la página musical. El libro fue cerrado. Una palma extendida de jurador oprimió la pasta de tafílete verde con el fin de favorecer la adherencia indisoluble de hoja con hoja”⁽²⁴⁾.

El doble del doble foi “acusado” em seu momento de ser o “romance de um poeta” e de atender em demasia ao plano puramente verbal em detrimento da “ação” do romance. A rigor, essa acusação só poderia ser proveniente de uma visão excessivamente conteudística do romance, uma visão segundo a qual todo gasto, todo “esbanjamento” verbal está lutando com o *eidós* do relato, cujo tema principal não seria outro que não o “saber contar” – a organização e a trama narrativa. Enfim, tal idéia ou tal preconceito sobre a linguagem romanesca obrigaria a condenar não apenas um bom número de narrativas seiscentistas, como também ao setor talvez mais destemido e radical do romance contemporâneo, de James Joyce a Carlo Emilio Gadda.

El doble del doble é uma narrativa cujos traços de linguagem e estilo não nos obrigam a qualificá-lo necessariamente como “neobarroco”, mas pode, em mais de um sentido, ser associada à paixão metafórica e imagística definidora da imaginação barroca. No fragmento citado, as frases e imagens ligadas pelo “como...” (“como um príncipe...”, “como um guarda-sol laranja”, “como quatro olhos púrpura arrebatados”) claramente nos falam do “gasto” de sentido, da informação suplementar como jogo e prazer, do excesso, de dados ou de objetos que atentam contra a estrita função referencial. Por sua contínua metaforização, por seu escoramento em direção à imagem pura, por suas “dádivas” de informação “fanopéica”, *El doble del doble* é uma narrativa que se inclina às vezes para a função poética. Nesse sentido, é um romance que se liga a determinadas propostas neobarrocas, definidas pelos jogos da imaginação verbal como poética abertamente oposta à referencialidade e à funcionalidade estritas da narrativa realista.

Com os exemplos que acabo de citar, procurei apenas ilustrar rapidamente, com três textos que acredito significativos, aquela categoria do barroco mutante, metafórico, que no romance e na poesia de hoje se mostra sob o signo da leveza, da vivacidade, da pulverização do drama cosmovisionário, mas que dele retém e renova o que José Lezama Lima chamou uma vez de “princípio formal”⁽²⁵⁾. Um neobarroco, como afirma Saduy, que se manifesta “no jogo com o objetivo perdido, jogo esse cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é levar uma mensagem (...) mas o seu desperdício em função do prazer”⁽²⁶⁾.

Perda, prazer, pulverização. Perda de circunspeção, aligeiramento: leveza. Em seu conhecido livro sobre a fotografia, Roland Barthes aludiu à dupla de opostos peso/leveza e manifestou-se, como Calvino depois, a favor desta última⁽²⁷⁾. A leveza não é inconcreção, mas antes o contrário: é um alçar-se sobre a matéria para chegar, a partir da suspensão, a uma outra compreensão da matéria. O neobarroco contempla a matéria do mundo a partir da matéria sem peso da palavra, a partir da tênue concreção da forma. Consagração de uma vontade de forma, consagração da “forma” em uma espécie de flutuação dinâmica. O neobarroco é um barroco em voo.

24 *El doble del doble*, Justo Navarro, Barcelona, 1988, pp. 8-9.

Em tradução literal:

“Escutei o bater das aldrabas: os cortinados e os postigos duplos que regras estritas conservavam permanentemente fechados o impediram de perceber o estridor do cascalho esmagado pelos pneus do táxi. Aguçou os sentidos: em seguida as botinas reluzentes do mordomo ressoariam nas escadas. Como um príncipe que, apressado, com um pé no degrau do automóvel que o levará ao exílio, fizesse um alto para selar um último documento definitivo, ele apanhou na estante de música a edição de Aubry do velho Codex Bamberg. Em seguida, o volume sobre a grande estante litúrgica, fascinaram-no os sinais do século XIII. Um fantasma murmurava em seu ouvido um daqueles estribilhos, tão repugnantes e tão rancios? Procurou sem demora o cântico preferido de seu pai. Acendeu um fósforo – a chama se abriu como um guarda-sol laranja – e derreteu um lacre: quatro gotas pesadas como quatro olhos púrpura arrebatados se derramaram sobre a página musical. O livro foi fechado. Uma palma estendida de jurador oprimiu a pasta de marroquim verde para favorecer a aderência indissolúvel de folha com folha.” (N. do T.)

25 Ver “El retratado ovalado”, José Lezama Lima, in *Poesía completa*, Havana, 1985, pp. 117-9.

26 *Ensayos generales...*, Severo Sarduy, p. 210.

27 *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Roland Barthes, Barcelona, 1982, p. 109 (tradução para o espanhol de J. Sala-Sanahuja).