

O BRILHO DO (NEO) BARROCO DE SEVERO SARDUY: LINGUAGEM DA VOZ, VOZ DA LINGUAGEM

THE BRILLIANCE OF NEO-BAROQUE IN SEVERO SARDUY'S: LANGUAGE OF VOICE, VOICE OF LANGUAGE

João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos¹

RESUMO: O trabalho toma como base o texto *Barroco* (1974), do poeta e ensaísta Severo Sarduy, para delinear aspectos do pensamento do autor que permitem uma leitura anacrônica na qual é proposta a pertinência da arte barroca no contemporâneo, gerando, por fim – e como é postulado pelo poeta, de forma precisa, em *Barroco e Neobarroco* (1972) – o termo *neobarroco*, responsável, por sua vez, por designar a retomada por artistas, na modernidade, de operações que já prefiguravam no barroco.

Palavras-chave: Severo Sarduy; neo-barroco; brilho.

ABSTRACT: The work builds on the text *Baroque* (1974), by the poet and essayist Severo Sarduy, to trace aspects of the author's thought that allow an anachronistic reading in which is proposed the relevance of baroque art in the contemporary, creating, at last - and how is postulated by the poet, precisely, in the text *Baroque and neo-baroque* (1972) - the term *neo-baroque*, responsible, in turn, to designate the resumption by artists, in modernity, the operations that already prefigured the baroque.

Keywords: Severo Sarduy; neo-baroque; brightness.

Seis anos após publicar seu primeiro ensaio de maior fôlego intitulado *Escritos sobre um corpo*, de 1968², Severo Sarduy, poeta e ensaísta cubano radicado na França, redige um estudo destinado a detalhar a lógica que lhe permite realizar uma aproximação anacrônica, como aquela já esboçada no curto texto *Barroco e Neobarroco*, de 1972³. Trata-se da análise denominada *Barroco*, que vem a público em 1974, tendo uma de suas edições dedicada ao amigo Roland Barthes⁴. Corroborando a tendência

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2007). Email: chicodms@gmail.com

² SARDUY, 1999. As referências seguirão as informações da especificada edição das obras completas, por meio da qual tivemos acesso aos trabalhos de Severo Sarduy. Tradução nossa.

³ *Ibidem*, p.1383.

⁴ *Ibidem*, p. 1195.

de confrontar as leituras predominantes acerca do barroco, nas quais o “estilo” era postulado como derivação decadente e deformada de um gosto renascentista – portanto, superior – Sarduy nos faz evocar seus precursores. Destacamos o ensaio de 1888, de Heinrich Wölfflin⁵, publicado na Suíça, talvez como o primeiro a abordar o estilo de forma não preconceituosa, pontuando, entre outros aspectos, seu caráter pictórico, a evocação do devir, do acontecer, da instabilidade e da insatisfação em detrimento da plenitude do ser; o êxtase, e, por fim, a subsunção das linhas retas nas formas curvas e arredondadas, fazendo desaparecer a “fronteira nítida entre luz e sombra”, que propõe, por sua vez, a “passagem em que ambas estão presentes” (WÖLFFLIN, 2010, p. 45). Wölfflin, ainda que não o faça explicitamente, deixa entrever, ao vincular a renascença à figura do círculo – imutável e confortável – e o barroco à elipse – inquieta e instável –, o quão problemática é a relação entre o barroco e a concepção de tempo vigente no momento.

Em *Infância e história*, Giorgio Agamben nos lembra que “toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona” (AGAMBEN, 2008, p. 111), o que leva à pergunta que vemos, de maneira oblíqua, subscrita em Wölfflin: como a arte da ruína, do esboço e do inacabado⁶ pode derivar do século das luzes, onde se postula um ser pleno? Tal problema nos leva a crer, por outro lado, que somente após uma ampla problematização acerca do tempo, realizada na tese doutorado *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*⁷, Eugênio D’ors se sintia apto a escrever, em 1930, seu célebre ensaio *O barroco*⁸. Neste, o pensador catalão retoma a expressão grega *aion* – um instante imensurável que toca a roda da eternidade –, para estabelecer o viés pelo qual o barroco, em sua visão, opera: o *éon*, que “para os Alexandrinos, possuía um caráter metafísico mas ao mesmo tempo possuía um devir inscrito no tempo, carregado de história” (D’ORS, s.d, p. 65). Assim, o “barroco perverte a cronologia localizável, sendo não um estilo histórico, mas um estilo de cultura” (D’ORS, s.d, p. 86), que manifestar-se-ia, por exemplo, por meio do carnaval e das férias, instituições barrocas, segundo D’ors, que possuem, por sua vez, valores de exceção.

Sarduy, herdeiro do poeta cubano Lezama Lima, estudioso de semiótica e de cultura romana, vinculado aos trabalhos da revista *Tel Quel*, leitor de Góngora, Sórora Juana de la Cruz, Georges Bataille, Júlia Kristeva e, especialmente, de Jacques Lacan, abre seu ensaio sobre o barroco com a figura espacial da *Câmara de Eco*. Em tal espaço presenciamos o eco que precede a voz, permitindo ressonâncias entre

⁵ WÖLFFLIN, 2010.

⁶ *Ibidem*, p. 48.

⁷ D’ORS, 2009. Texto de 1913.

⁸ *Ibidem*, s.d. A edição portuguesa não possui data. Trata-se de uma reunião de textos de D’ors compreendidos entre 1908 e 1930. No entanto, o primeiro fragmento a abordar o barroco de modo específico, caracterizado por três curtas páginas de aforismas, é de 1918. Os dois procedentes, intitulados “O mundo-mulher” e “Derrota e triunfo da mulher”, são de 1920. O ensaio principal, que se encontra na edição “A querela do barroco em Pontigny”, é de 1930.

modelos que independem da causalidade e da contiguidade. Como diz o pensador, tal espaço é responsável por um movimento de “causalidadeacrônica, isomorfiacontígua, ou, sequência de algo que ainda não foi produzido, parecido com algo que ainda não existe” (SARDUY, 1999, p. 1197), que, por sua vez, se amalgama no conceito de *retombée*. Como definido pelo ensaísta, a *retombée* produz o eco, a conversa entre “modelos científicos (cosmológicos) e produções não científicas”, na qual teríamos uma “história lida ao revés ou dispersão da história sancionada, aprovada.” (SARDUY, 1999, p. 1197) Completa Sarduy (1999, p. 1197): “[...] a cosmologia abrange o universo todo, por conseguinte o saber de todas as áreas: mas que ele venha como um eco, sem esquema puro, operante, mas um núcleo imaginário”.

Se Agamben nos lembra que o modo de experimentar o tempo dos gregos se dava pela circularidade⁹ e, com o advento do cristianismo, esta concepção transformar-se-ia em uma linha reta compreendida entre a gênese e o apocalipse, caracterizada pela irreversibilidade dos acontecimentos, a *Câmara de Eco*, de Sarduy, deve operar pela potência do inacabado, própria do barroco, que permite ligar pontos aparentemente distantes, em certa semelhança com o protótipo rizomático de Deleuze¹⁰. Para tanto, a leitura do barroco na modernidade seria impossível se se exige “concordância entre palavra e coisa, onde se tem sentido último, verdade plena e central” (SARDUY, 1999, p. 1200). Faz-se pertinente, então, a remissão ao texto *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, que o inicia com uma análise acerca do quadro *As Meninas*, do pintor barroco Diego Velázquez, sobre o qual o Foucault conclui: “o sujeito da representação foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação” (FOUCAULT, 2007, p. 21). Destarte, o sentido do barroco é entendido, por Sarduy, não como essência ou correspondência, mas uma singularidade, uma “expressão”¹¹, em referência ao termo usado por José Lezama Lima no famoso ensaio *A expressão americana*, de 1957. Por fim, sua leitura no contemporâneo é possível justamente porque nele as palavras e as coisas se afastam, ou melhor, se misturam indiscernivelmente, o que o permite transitar no tempo.

Sarduy nos lembra as origens do termo barroco: no português, pérola irregular, e, no espanhol, *barrueco* e *barrocal*; áspero conglomerado, objeto elaborado, minucioso, rebuscado¹². A referida irregularidade permite uma anátema carregada de moralidade, como ressalta Sarduy, de críticos que não só colocam o barroco sob o “caráter do grotesco, excêntrico”, mas o inclui em avatares recentes – do momento sob o qual Sarduy escrevia – de “*camp* e *kitsch*” (SARDUY, 1999, p. 1199). A imposição

⁹ AGAMBEN, 2008.

¹⁰ DELEUZE, 2007.

¹¹ SARDUY, 1999, p. 1200.

¹² *Ibidem*, p. 1199.

da forma equilibrada e pura representada pelo clássico¹³ parece ser condição para que possa haver erro e queda, conforme a análise de Sarduy. Todavia, não como uma sequência causal, de uma oposição maniqueísta de um mal contra um bem; mas como a condição de um possível, ou seja, que só possa haver sujeito, presença, se, por outro lado, há a possibilidade do sujeito se ausentar, do sentido não existir. Assertiva, talvez, análoga aos escritos que Jacques Lacan¹⁴ profere ao perceber que *Filosofia na alcova*, de Marquês de Sade, surgisse oito anos após a publicação de *Crítica da razão prática*, de Immanuel Kant: “Kant”, diz Lacan, “é o ponto decisivo da subversão de Sade”, o que faz necessário que se rubrique: “Kant com Sade” (LACAN, 2008, p. 776). Ao citar Pierre Klossowski, Sarduy lembra que para Sade “o princípio da vida de todos os seres é a morte”¹⁵, sendo que “o único real é o movimento, e as criaturas não representam mais que fases cambiantes” (KLOSSOWISKI *apud* SARDUY, 1999, p. 1121)¹⁶.

O barroco, contudo, não visa obstruir completamente a luz com a sombra, apesar de colocá-las em contraste imediato, como diz Sarduy: não obstante, em seu suporte opaco, promove a supressão da transição entre ambas¹⁷, tornando indiscernível a passagem de uma à outra, ou melhor; converte a transição em uma regra, o transitório é o permanente. Daí resultaria o brilho¹⁸, o sol visto em eclipse, em zênite, o duplo centro, “sol sobre sol” (SARDUY, 1999, p. 1201). Destacamos: não se trata do sol como centro do universo conforme a astronomia heliocêntrica inaugurada por Copérnico que, por sua vez, se vê reforçada por Galileu, ou, ainda menos do sol simbólico como presença absoluta, falo, fogo ou Rei; e sim o sol que trazemos na mão, um traço – genético – que nos precede, sem história e sem origem, *helice e berencia*¹⁹ que estão cifrados desde sempre, conforme o autor.

É interessante lembrar que Jacques Derrida publica *Gramatologia* apenas um ano antes de Sarduy divulgar o ensaio analisado por nós: e é constatável que ambos tateavam problemas próximos. A metáfora “um sol sobre sol” faz o pensador cubano inferir que o barroco, no gesto de marcar seu reflexo, de voltar-se sobre si, comunica uma comunicabilidade²⁰, o que Derrida poderia dizer ao seu modo: “a presença não

¹³ SARDUY, 1999, p. 1200.

¹⁴ LACAN, 2008.

¹⁵ SARDUY, 1999, p. 1125. “O teatro de Sade invoca condições, não a presença. Onde se espera a luz, o outro, vemos o desenho do desejo. Missa: a intervenção da presença divina nos objetos: coisa vira ser. Orgia: a verdade física dos corpos é adentrada pelo fantasma tirando o corpo de forças. ‘missa e orgia: ritos de iguais ambições, de iguais impossibilidades.’”

¹⁶ DELEUZE, 1991, p. 200. Já para Deleuze, a confrontação do fenômeno kantiano ficaria por conta da noção de acontecimento de Leibniz, daí, portanto, a proximidade traçada entre o barroco e a monadas leibnizianas.

¹⁷ SARDUY, 1999, p. 1200.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 1257.

²⁰ *Ibidem*, p. 1222.

é um estado, mas um vir a ser da presença” (DERRIDA, 2004, p. 200); o sentido é sempre um sentido de acesso ao sentido. No entanto, diferentemente do que podemos ver em outros ensaios, Sarduy marca o débito com a ciência.

No caso, o pensador cubano destaca que o barroco se afastaria de Galileu, pois o sistema retórico/solar funcionando sob a rotação circular, não passaria de uma variação estática, que cambia permanecendo, entretanto, igual, trazendo, por fim, a diferença como retorno do idêntico. Galileu argumenta contra o barroco, segundo Sarduy, criticando alegoria e manifestando sua fobia ao descentramento por meio do rechaço à polissemia. A repetição barroca calcada em um imensurável²¹ requer, então, seu aspecto geométrico e retórico afinado à descoberta de Kepler acerca do movimento de Marte ao redor do sol: “trata-se de uma elipse, não de um círculo” (SARDUY, 1999, p. 1224), ou, no termos de Jacques Lacan, “de Copérnico à Kepler: do giro à elipse” (LACAN, 2008, p. 49)²². Para Sarduy, a elipse perturba e descentra o círculo, tal qual a hipérbole e a parábola, constituindo uma imagem do barroco em seu descentramento pelo excesso, pelo gesto.²³

A preocupação de Sarduy não é vã, muito menos despropositada, tendo em vista o fato de a ciência assumir lugar profícuo a partir do século XV até os tempos atuais. No período histórico marcado pelo surgimento do barroco, teríamos um resquício do pensamento grego dando-se sob a concepção do céu como o lugar das ideias, conforme a leitura de Sarduy ao *Timeu* de Platão. Ou seja, uma estrutura inteligível das ideias como espelho da aparência sensível celestial. A cosmogonia dos Gregos marca a tarefa mimética para a qual os homens encontram-se condenados: o espelhamento, o duplo que deve ser perseguido²⁴. Contudo, é detectável uma espécie de desvio, de diluição da centralidade que termina por subjazer a própria inserção do heliocentrismo na cultura ocidental, ainda que a basculação dos astros pela órbita solar se configure, antes de tudo, como a postulação de um novo centro. No intuito de obnubilar a fenda aberta pelo movimento de alquebrar as verdades tidas até então como absolutas – como o geocentrismo, no caso –, por meio do qual a própria noção de verdade poderia entrar em crise, Copérnico postula um

²¹ DELEUZE, 2006, p. 50. Vale-se atentar à polarização estabelecida por Deleuze acerca da repetição, na qual temos: “A primeira repetição é a repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito ou da representação: a segunda é a que compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade de uma ‘apresentação’. Um é negativa por falta de conceito, a outra é afirmativa por excesso de ideia. Uma é hipotética, a outra é categórica. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é repetição no efeito, a outra na causa. Uma é extensão, a outra é intensiva. Uma é ordinária, a outra é notável e singular. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, explicada, a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é revolutiva, a outra é evolutiva. Uma é de igualdade, de comensurabilidade, de simetria, a outra se funda no desigual, no incomensurável, ou no dissimétrico. Uma é material, a outra é espiritual, mesmo na natureza e na terra. [...] Uma é de exatidão, a outra tem a autenticidade como critério”.

²² Seminário conferido entre os anos de 1972 e 1973.

²³ SARDUY, 1999, p. 1225.

²⁴ *Ibidem*, p. 1207.

universo hierarquizado²⁵: um cosmos compreendido como unidade fechada e finita propícia às divisões geométricas das figuras, a partir das quais, para Sarduy, emergiria a estética renascentista.

O panorama descrito seria dissolvido na infinitude do *trompe l'oeil* corroborada pelas figuras irracionais barrocas, que realizam, por sua vez, a coincidência especular do ponto de fuga com o ponto de vista²⁶: lembramos, aqui, conforme a assertiva de Sarduy, que o narcisismo está implícito no duplo verossímil²⁷. A cosmogonia para qual o Barroco aponta seria, então, a inscrita na teoria do *Big Bang*, distinto pela expansão irrefreável do universo, do significante, dos gestos e das repetições, como a que inspira e escrita das *Galáxias* (1984) por Haroldo de Campos. A ciência, destarte, funcionaria como uma espécie de *phármakon*²⁸, como o postula Jacques Derrida em sua leitura ao *Fedro*, de Platão: ao ser introduzida confirma, em um pólo, a presença, a saúde, e, no outro, dá vazão à doença incontrolável, à febre, ao ser humano fora de si.

O barroco se coaduna, por um lado, ao espaço simbólico do ilusório, que abre uma página e uma tela e, de outro, ao espaço físico, da Igreja e da cidade. Neste último, vê-se introduzida, no século XV, a higiene, embasada pelo discurso logocêntrico reforçado, no momento, pelo vigor da ciência. Simultaneamente, a cidade italiana deixa de ser o lugar de reflexo ideal do sol, abandonando a tarefa de ser duplo imperfeito da etapa celeste²⁹. O tecido urbano passa a ser, doravante, uma trama aberta que desarticula continuidades sendo, então, permeada pelo insólito e pelo efêmero barroco, que profana o sagrado. A cidade textual barroca – o aspecto citadino do texto em correlato à imagem já descrita que o espaço urbano adquire – provoca a “ruptura líquida/nítida cujas bordas separam a autoridade do motivo e da neutralidade, como no Caravaggismo” (SARDUY, 1999, p. 1200). A higiene renascentista, que encontra sua iconografia mais severa na representação da virgem, se desmancha no movimento virtual de germinação da figura feminina³⁰: como diz Sarduy, “se há enfermidade no barroco, ela se dá no sentido de Michelet; *‘une femme est une éternelle malade’*” (MICHELET *apud* SARDUY, 1999, p. 1200).

A mulher, conforme Lacan, seria, por excelência, um “não-todo”, um incompleto em devir consequente da ausência de falo: compondo o espectro de suas afirmações mais enfáticas, diria Lacan – “a mulher não existe”. E como articula o psicanalista, “é justamente pelo fato de que, por não ser toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (LACAN, 2008, p. 79). O gozo, por sua vez, nos coloca na *ex-sistência*, fazendo com que o sujeito se

²⁵ *Ibidem*, p. 1210.

²⁶ SARDUY, 1999, p. 1112.

²⁷ *Ibidem*, p. 1142.

²⁸ DERRIDA, 1991. Publicado em 1972.

²⁹ SARDUY, 1999, p. 1212.

³⁰ *Ibidem*, p. 1228.

ausente do lugar em que se encontra: está onde não mais está, não está onde está³¹. O sujeito é outro, ou ainda, se torna indiscernível do objeto, confundindo interno e externo, dentro e fora, privado e público: acentua sua *ex-timidade*. Todavia, o outro é também o outro que castra, o A maiúsculo, como aponta Lacan, que, devido sua inerente condição de significante, pode encontrar variadas metamorfoses, como, por exemplo, a fórmula matemática no século das luzes, a biblioteca total de Borges, o Pai e, por fim, Deus. O que quer dizer que tão pouco deus pode ser uno, tendo em vista que também é ato de significar, e, por sê-lo, devir, transformação.

Lacan arremata: “basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini para compreenderem que ela está gozando, não há dúvida” (LACAN, 2008, p. 82). A pureza da virgem renascentista é dissimulada no gozo de Santa Tereza. O gozo é infinito, produz o não-todo, assim como o outro, que está em devir, não existe. Então, para Lacan, diferentemente da estética renascentista fruta de um sujeito especificado, o barroquismo – lado do qual ele diz fazer parte – é exibição do corpo evocando o gozo: “nunca na história da arte ela se encontra (no barroco) tão patente com o que ela é desde sempre: obscenidade” (LACAN, 2008, p. 82). Sarduy, no curto ensaio *O Herdeiro*³², faz uso de “esquemas” lacanianos para ler a história da arte: o classicismo seria o A (imaginário), aquele que castra, o romantismo o S (o sujeito cindido) e a ob-cena do barroco o real, o (a), ou seja, aquilo que não cessa de não se escrever³³. Na sua escritura infinita, presencia-se uma caída teológica: “os santos se encarnam na plebe romana, a cena do milagre é um cantina, o corpo da virgem serve o cadáver de um hidrópico” (SARDUY, 1999, p. 1225).

Todavia, a transgressão para Sarduy deve ser uma transgressão da transgressão, como uma traição do mal, uma falsificação. Em *Escrito sobre um corpo*³⁴, ao ler Georges Bataille, o autor cubano destaca três formas de transgressão: o pensamento, o erotismo e morte³⁵. Entre os três, apenas a primeira subsistiria: a sociedade burguesa teria atenuado a morte, a homossexualidade, o sadismo, o incesto. O que ela não suportaria, para Sarduy, é um pensamento que pensa a si mesmo, a linguagem autorreferente, o autor que não escreve sobre algo, mas escreve algo³⁶.

A capacidade de o discurso de referir a si mesmo, contudo, postula, no barroco, morte e eternidade em justaposição como luz e sombra na capela negra luminosa, fazendo Sarduy evocar a imagem do Santo Sudário. O que temos é o vestígio, o rastro, a informação de algo que falta: como o já citado brilho intermediário da luz e da sombra, a partir do qual percebemos, nas estrelas, a sua melhor imagem: mesmo

³¹ AGAMBEN, 2005. Giorgio Agamben articula bem esta noção ao discorrer acerca do êxtase em Georges Bataille.

³² SARDUY, 1999, p. 1405.

³³ LACAN, 2008.

³⁴ SARDUY, 1999, p. 1119.

³⁵ *Ibidem*, p. 1128.

³⁶ *Ibidem*, p. 1129.

que já não estejam vivas, que tenham morrido há milhares de anos, continua a chegar para nós seu brilho oscilante, sua faísca, sua sobrevivência. O Santo Sudário, para Sarduy, compõe a imagem deste rastro barroco, uma rede densa que funciona no vazio, como os poemas de Góngora.

No contemporâneo, o excesso barroco, ou *neobarroco*, se coloca como uma paródia à burguesia, que vive sob a égide de uma cultura do acúmulo – movimento que nos faz aproximar Severo Sarduy de Georges Bataille³⁷. A saturação máxima nos faz ver o vácuo inicial³⁸, pois o infinito dispêndio culmina, por fim, no significado jogado fora, desperdiçado, adiado, que mostra o significante em sua materialidade pura, ao passo que se carrega de significados possíveis: um pré – a materialidade pura, vazia, a *arké*, próxima à fonte – e uma pós-história – o sentido porvir – do significante. Neste sentido que Eugênio D’ors, ao colocar o classicismo como a emergência de uma noção que já perambulava entre os Gregos, afirma ser o barroco – conferindo, mais uma vez, não a oposição causal, consequente – uma pré-história³⁹, vá dizer, fora da história. De tal forma, dentro de um mesmo espaço – como a *Cámara de Eco* – temos temporalidades heterogêneas – formulação cara a Georges Didi-huberman⁴⁰ –, tal qual produz a literatura que renuncia ao denotativo, ao enunciado linear: presenciamos estas redes em James Joyce, Lewis Carrol, ou nos filmes de Glauber Rocha, como assinala Sarduy. O rompimento da continuidade, de onde emerge os gestos, como bem frisava Walter Benjamin ao ler o teatro Épico de Brecht⁴¹, é retomado por Alain Robbe-Grillet, no puramente gestual⁴² *O Ano Passado em Marienbad*. Desaparece o centro único do trajeto em significantes que circundam semanticamente os objetos, como temos em Lezama Lima e Rene Portocarrero⁴³, revelando, por fim, que o objeto está perdido, in-existe. O corpo e a escrita se fundem, o abjeto – nem sujeito e nem objeto, como lembra Júlia Kristeva⁴⁴ –, os travestis, e tudo que é impossível de ser categorizado protagoniza nas narrativas, incluindo os romances e poesias de Severo Sarduy.

Como bem se orgulha de uma consubstancialidade proveniente da sua condição de herdeiro de Lezama Lima, para Sarduy, a América Latina seria, por excelência, o espaço “lateral e aberto” propício à explosão de um “barroco furioso” nas ruínas da renascença (SARDUY, 1999, p. 1308). Dando conta de uma tarefa que a Europa teria abandonado, é aqui – neste local no qual a história começa do

³⁷ BATAILLE, 1975.

³⁸ SARDUY, 1999, p. 1272.

³⁹ D’ORS, s.d.

⁴⁰ DIDI-HUBERNAM, 2008.

⁴¹ BENJAMIN, 1994.

⁴² AGAMBEN, 2000. O cinema pós-guerra como “puramente gestual” é trabalhado por Agamben na referência indicada.

⁴³ SARDUY, 1999, p. 1386.

⁴⁴ KRISTEVA, 1980.

meio, no devir europeu-indígena-africano – que a singularidade das formas por fazer coadunar-se-iam aos limiares das exceções: a festa e o carnaval, a libertinagem e a suspensão das hierarquias⁴⁵, numa mão, e na outra a barbárie, os destroços de um estado de exceção que é regra, onde os pobres, negros e indígenas subsumem nos instrumentos de tortura dos sistemas escravagistas, da corrida pelo ouro em Minas Gerais, dos canaviais do nordeste brasileiro. No sentido contrário à última exceção – aquela que Benjamin postula como uma exceção real, para qual deveríamos contrapor uma efetiva exceção⁴⁶ –, o barroco irrompe como um texto que se coloca em dobras infinitas⁴⁷, em virtualidades/leituras infinitas, não se subsumindo ao imperativos soberanos⁴⁸.

É preciso, por fim, relevar que algumas assinaturas históricas podem ser importantes. Toda arte produzida entre os séculos XVII e XVIII possuía forte vínculo com a Igreja, o que nos atenta também para diferenças que devem ser marcadas em relação à situação contemporânea, pois, como diz Agamben⁴⁹, ainda que sejamos empurrados pelo movimento anacrônico, que a descontinuidade seja inerente à nossa condição, somos irremediavelmente produto de nosso tempo: um eterno jogo entre diferença e repetição.

Antes de iniciar sua análise acerca da poesia e pensamento de Paul Valéry, Agamben resgata uma imagem. Trata-se de uma figura presente no capítulo 5 da *Dioptrica* de Descartes. Nela, o filósofo francês tenta, por sua vez, provar que o ato de ver faz parte de um julgamento: quer dizer, as imagens que se formam no fundo

⁴⁵ HOLANDA, 2010, p. 182. Texto de 1936. Ao analisar a sociedade brasileira, o sociólogo destaca o caráter de ficcionalidade das leis na América Latina. Talvez o empreendimento destacado aqui – pela arte (neo) barroca aos olhos de Sarduy – seja que tal caráter fictício escape às mãos monopolistas do poder e possa ser trazido à vida. Citemos Sérgio Buarque: “As constituições feitas para não serem cumpridas, as leis existentes para serem violadas, tudo em proveito de indivíduos e oligarquias são fenômeno corrente em toda história da América Latina.” Talvez seria proveitoso pensar a própria questão da cordialidade como um limiar entre as exceções – embora ela não ganhe outro aspecto para Sérgio Buarque senão aquele do poder subjugador. De qualquer forma, um trabalho porvir.

⁴⁶ BENJAMIN, 1994, p. 226. Diz o pensador na oitava tese acerca do conceito de história: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção”. Vale notar a leitura de Michel Lowy, que postula este ‘verdadeiro estado de exceção’ como o da festa, do carnaval (LOWY, 2005).

⁴⁷ SARDUY, 1999, p. 1162. Quase vinte anos antes de Deleuze escrever seu texto sobre o barroco, no qual a figura das dobras atua de maneira profícua, escrevia Sarduy – embora pouco lembrado posteriormente por Deleuze, destinando-o apenas um rodapé ao abordar o tema da cidade barroca: “Una página – mía o de outro – doblada en dos verticalmente y causa de los doblajes. El doblaje proporciona al escritor una amplitud infinita de posibilidades; por ejemplo, tome una página de Rimbaud y dóblela sobre una de Saint-John Perse [...] de esas dos páginas surge un número de combinaciones incalculable, un número infinito de imágenes”.

⁴⁸ AGAMBEN, 2004. Agamben nos atentarà para a questão da exceção nos dizendo que à lei como significante vazio nas mãos do soberano, deveríamos postular uma brincadeira com as leis, fazendo a ficção ser trazida ao uso, à vida, por meio do estudo infinito, no qual inexistente o sentido último, somente a conversa e o debate.

⁴⁹ *Ibidem*, 2009.

do olho são vistas, antes, pelo eu pensante, pelo sujeito, que na figura, é o homem barbudo que de longe observa um globo ocular. “A ideia de presença” – escreve Agamben – “que governa a metafísica ocidental e seu saber, se funda sobre a possibilidade da presença antes de um olhar” (AGAMBEN, 2007, p. 125). Este “eu”, por sua vez, possui uma manifestação de sua irrefutável presença por meio da voz, como destaca Paul Valéry. O poeta francês, no entanto, ao proceder sua leitura acerca da poesia de Stéphane Mallarmé, se indaga:

[...] quem fala na poesia? Mallarmé queria que fosse a linguagem mesmo. Para mim seria o ser vivente e pensante – que empurra a consciência de si para a captura da própria sensibilidade – desenvolvendo as propriedades destas em suas implicações sobre a corda da voz [...] Então a linguagem surge da voz, antes que a voz da linguagem. (VALÉRY *apud* AGAMBEN, 2005, p. 131).

Roland Barthes, ao encetar seu ensaio sobre os romances de Severo Sarduy, também evoca a figura de Mallarmé. Diz Barthes: “foi necessário esperar Mallarmé para que nossa literatura – a francesa – concebesse um significante livre” (BARTHES, 2004, p. 294). Na mesma barca estariam os romances e a poesia do cubano, que através de suas personagens, mostraria, segundo Barthes, que “a vidraça não existe, que não há nada a ver por trás da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 295). Talvez polaridades em que se jogariam barroco e neobarroco: linguagem da voz, voz da linguagem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o Paradoxo da Soberania. IN: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt; SCRAMIN, Susana. *Revista Outra Travessia. A Exceção e o Excesso*, Florianópolis, p. 91-94, 2005.

_____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. O autor como gesto. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *O estado de exceção*. Homo Sacer, II, 1. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Notes on gesture. In: *Means without end*. Translated by Vicenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: The University of Minnesota, 2000.

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BARTHES, Roland. A face barroca. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Precedida de a noção de despesa. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Que é o teatro épico? In: *Magia e técnica Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas I, v. I).
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. Rizoma. In: *Mil Platôs*. 5. reimpressão. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2007. (Capitalismo e Esquizofrenia, v. 1).
- _____. *Diferença e repetição*. 2. ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Historia Del arte y anacronismo de las imágenes. Tradução de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____. El Punto de Vista Anacrónico. *Revista do Occidente*, p. 25-40, Marzo 1999.
- D'ORS, Eugenio. *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*. Madrid: Encuentro, 2009.
- _____. *O Barroco*. Tradução de Luís Alvez da Costa Vega e Herdeiros de Eugenio D'Ors. Lisboa: [s.n., s.d.].
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de L'horreur*. Essai Sur L'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- _____. *O seminário*. Livro 20. Mais, ainda. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. Kant com Sade. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- SARDUY, Severo. *Obra completa*. edición crítica. Coordinadores: Gustavo Guerrero e François Wahl. 1º edición. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renasença e Barroco*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.