

# O CENÁRIO DO AMBÍGUO TRAÇOS BARROCOS DA PROSA MODERNA

Karl Erick Schollhammer

O traço do Barroco é a dobra que vai ao infinito  
Gilles Deleuze.

*RESUMO. O artigo discute a questão do Barroco e do Neobarroco situando-a dentro do debate sobre a pós-modernidade como um desafio à noção essencialista do sentido. A partir de Omar Calabrese e de Severo Sarduy se questiona se o barroco, como metáfora ou figura heurística, consegue ressaltar traços específicos da cultura pós-moderna como representação estética de uma instabilidade epistemológica subjacente. Em seguida, uma análise independente do romance de Raduan Nassar, Lavoura Arcaica, em que o barroco é situado menos em termos de semelhança com a literatura do Barroco histórico e mais como um traço figurativo na organização narrativa do texto que problematiza o conteúdo temático do discurso. A narrativa converte-se num cenário do ambíguo no qual o sentido único e sacrificado na bifurcação de leituras impede a satisfação hermenêutica de reconhecer um sentido escondido. Ao contrário, forma um genuíno claro/escuro em que o explícito textual dobra-se sobre o implícito, e em que o nível expressivo não se oferece mais como um acesso ao sentido verdadeiro mas como a disseminação da própria possibilidade de desvendar os segredos do texto. Finalmente mostra-se como o romance se inscreve no ceticismo barroco diante da subjetividade romântico-moderna desconstruindo a intimidade psicológica do narrador e revelando o discurso deste como profundamente desconfiável.*

<sup>1</sup> Karl Erik Schollhammer é pesquisador do CNPq vinculado à PUC-RJ.

Na arte, e sobretudo, na cultura de massa<sup>1</sup> contemporânea, observamos hoje, freqüentemente, uma criação emblemática da arte barroca do século XVII. A referência ao Barroco, ou o “neobarroco”, serve aqui como identificação da tendência atual a uma estetização da realidade, em representações nas quais o ornamento parece substituir a coerência intrínseca dos signos. O resultado é uma sobrecarga sensual da representação de elementos significativos que, aglomerados fora do seu contexto comum, desafiam a possibilidade de um sentido coerente e beiram o abismo de não representar coisa alguma. A importância está no real, exagerada na sua estética erotizada e estática na qual a sedução da aparência substitui a satisfação do seu sentido.

É neste sentido que o termo “barroco” dialoga com os debates sobre o “pós-moderno” descrevendo uma tendência na representação, na “vida social dos signos”, na expressão de Saussure, que desafia a consistência dos referentes históricos e põe em jogo as nossas certezas a respeito dos valores da modernidade e de suas grandes narrativas fundadoras.

Alguns falam desta tendência neobarroca como uma volta de temas identificados com o Barroco histórico; outros falam do neobarroco como a acentuação dentro da *episteme* moderna de certas características epistemológicas e estéticas que representam a herança moderna do Barroco. O Barroco, como fenômeno histórico, parece oferecer um paralelo com a instabilidade epistemológica do nosso tempo.

A ambivalência da noção do neobarroco dá, de certa maneira, continuidade às ambivalências na discussão sobre o Barroco histórico que se divide entre, por um lado, os trabalhos que restringem a noção do Barroco a determinar um objeto essencial — ou, como reflexo de um condicionamento histórico específico (Hatzfeld, Maravall), ou, como expressão de um impulso trans- histórico de criatividade artística (D’Ors, Carpentier) — e, por outro lado, os que identificam o Barroco com um conjunto de traços estilísticos nas artes que pode ser reconhecido em determinadas figuras temáticas (Jean Rousset) — o labirinto, o espelho, a metamorfose, etc. — ou analisado em termos de morfologias constantes, por exemplo, o estilo barroco em contraste com o clássico como sugerido na obra pioneira de Heinrich Wölfflin (1888), cuja análise estilístico-estrutural é retomada por Omar Calabrese (1989) numa leitura da cultura contemporânea.

Calabrese propõe diretamente a denominação de neobarroco como identificação da época, ou melhor, de um determinado “gosto” estético refletido na arte, nos *mass-media* e na cultura comercial do nosso tempo. O teórico italiano entende o neobarroco, num paralelo com a estética do pós-moderno, como uma particular “excitação” no interior do sistema cultural que ameaça ultrapassar e transgredir os fundamentos epistemológicos da modernidade, embora sempre catalisada no contraste produtivo e reflexivo para com esta mesma modernidade. O neobarroco é definido, assim, como uma exaltação das figurações estéticas da modernidade e se reflete tanto na preferência no público consumidor da cultura, quanto como a maneira pela qual os objetos culturais se organizam entre si.

Em vez de continuar a proposta morfológica de Wölfflin de uma dicotomia fundamental entre o estilo clássico e o estilo barroco, Calabrese sugere uma descrição morfológica mais flexível que caracteriza o Barroco como uma

modulação estilística entre uma série de noções paralelas - ritmo e repetição, fronteira, desordem e caos, nó e labirinto, complexidade e dissipação, etc. — todas noções operacionais visando a detectar tendências de mudança na relação implícita com um “perfil” mais ou menos estável da “modernidade” como a “tradição estética” subjacente.

Se hoje é possível considerar uma obra de arte ou fenômeno de cultura contemporânea como “barroca”, isso se deve, conforme esta abordagem, à possibilidade de detectar certas figuras formais rotuladas “barrocas”, cuja semelhança, entretanto com as figurações registradas nas obras barrocas do século XVII não as faz perder o fundamento histórico na contemporaneidade. A questão é, então, se o Barroco é capaz de dizer algo significativo sobre o nosso tempo; se o Barroco, assim, como metáfora ou figura heurística consegue ressaltar traços específicos da cultura pós-moderna que se justifiquem analiticamente, oferecendo uma analogia com as explicações procedentes do seu contexto original.

#### A RECAÍDA

A identificação do neobarroco com a época contemporânea também é a idéia fundamental dos ensaios teóricos do autor cubano Severo Sarduy (Sarduy, 1987). Ele parte do pressuposto de que existe uma analogia entre as diversas expressões históricas das ciências — em particular entre “as imagens do mundo” da astronomia, fundamento das diversas cosmologias da história — e as manifestações artísticas da mesma época. Trata-se, segundo Sarduy, de um paralelismo que se explica de modo não-causal pelos investimentos imaginários em ambos registros. Sarduy entende o imaginário como um potencial criativo que pertence aos axiomas intuitivos de uma determinada época, como uma universalidade histórica que participa na formação de uma *epistème* determinada. A influência mútua entre ciência e arte, Sarduy denomina de *retombée*, a “recaída”, definida pelo autor cubano como uma espécie de oxímoro:

*Llame retombée, a falta de um mejor término en Castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. Retombée es también una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicacion o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble — la palabra también tomada en el sentido teatral dei término ■ del otro. No hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia. (Sarduy, 1987, 35).*

Não se trata, insiste Sarduy, de mostrar como uma teoria científica reflete-se numa manifestação artística ou vice-versa.

Se existe um paralelo, uma relação em oposição ou analogia, isto só aparece quando a analogia surge como possibilidade figurativa dentro de um registro, a arte por exemplo, numa relação que permita decifrar uma figuração num outro registro, a cosmologia científica, por exemplo.

Na análise de Sarduy do Barroco histórico, a chave fundamenta] para se entender as manifestações artísticas é a discussão entre os astrônomos da época, isto é, entre a imagem heliocêntrica de Copernicus do sistema solar (1543), em que as trajetórias dos planetas eram consideradas inscritas em círculos concêntricos, e, por outro lado, a revisão de Kepler (1609) que, com base em cálculos sobre a trajetória de Marte, insistia na necessidade matemática de trajetórias elípticas dos planetas. Esta mudança expressa para Sarduy uma sociedade cuja estabilidade cosmológica começa a balançar de modo acentuado ao longo do século XVII. Primeiro se perde a Terra como centro cósmico e com isso o privilégio do homem como centro da criação; depois o Sol é problematizado como centro único, permitindo a regularidade circular do universo desviar-se na instabilidade monstruosa da elipse. E esta anamorfose do círculo para a elipse, que se expressa numa tensão permanente entre as duas figuras, que Sarduy vê como manifestação plástica da ruptura cosmológica do Barroco, acentuada em sua análise sobre a poesia de Góngora, a arquitetura de Borromini e a pintura de Caravaggio.

A elipse, como desvio da estabilidade circular, representa, para Sarduy, uma figuração da “incerteza” cosmológica que ganha forma manifesta com Kepler em função da desconstrução que esta figura significa para um centro universal. A figura elíptica aponta para um centro visível — o Sol — mas só funciona em relação a, e em função de outro centro “escondido”, implicando, desta maneira, um descentramento que dilui e multiplica o centro e abre para uma ambivalência entre o visível e o invisível, o explícito e o implícito ou entre a clareza e a escuridão.

Na época atual, o neobarroco não repete a crise cosmológica do século XVII mas é efeito de outra instabilidade que a causada pela perda da confiança kantiana e newtoniana em um universo físico estável, sustentado por forças equilibradas cujas leis refletem uma racionalidade ordenadora. Esta confiança, seguindo o autor, teria sido reforçada na primeira metade do século XX pelas teorias do *steady state*, presumindo um universo sem começo no tempo e em expansão constante sem que a sua densidade média variasse. A teoria sustentou-se verossímil apenas durante poucos anos e hoje é, em geral, substituída pela teoria do *big-bang*, para a qual o universo teria sido criado por uma expansão violenta, causada por uma explosão originária, e que continua em expansão sem fronteira possível nem forma definida.

Podemos, então, observar que o neobarroco, para Sarduy, encontra-se inscrito numa analogia dupla: com manifestação de uma *retomhée* analógica entre figurações nas ciências e nas artes e, também, em analogia ao Barroco histórico como um esclarecimento figurativo da instabilidade cosmológica e epistemológica:

*Asi como la elipse — en sus dos versiones, geométricas e retóricas, la elipsis — constituye la retombee y la marca maestro del primer barroco — Bennini, Borromini e Góngora bastarian para ilustrar esta aseveración —, asimismo la metéria fonética y gráfica en expansión*

*accidentada constiluiria la firma dei segundo. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informable. No solo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas, o hasta en la poesía dei grupo brasileño Noigandres en sus primeras manifestaciones. Sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan liacia dos limites dei suporte sin que ninguna fórmula permita trazer suas líneas o seguir los mecanismos de sua producion. Hasta los limites dei pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre si mismo. (Sarduy, 1987, 49)*

Se o primeiro Barroco reflete a perda do eixo simbólico no espaço astronômico e com isso o “ponto de equilíbrio” estável do sujeito, o neobarroco expressa, por sua vez, uma problematização do “ser contínuo” no tempo, manifestando-se em obras não-centradas, cujo emissor não é reconhecível, e atrás do qual não se encontra uma subjetividade íntegra, mas uma multiplicidade de pulsões e fluxos sensuais e eróticos.

Eis o ponto inicial para a definição das tendências neobarrocas na literatura latino-americana tal como tem sido feito por Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy, por Haroldo de Campos e ultimamente por Carmen Bustillo e Irlema Chiampi. Encontramos um traço unificador em todos: a compreensão da tendência barroca como uma subversão sígnica da representação, uma nova pluralidade sígnica, que causa um questionamento da temporalidade linear e da narrativa unilateral, da subjetividade romântica, como centro e fundamento produtivo de sentido, e das grandes narrativas unificadoras. Haroldo de Campos (1987) vê em João Guimarães Rosa o elemento barroco nas “invenções vocabulares”, no “hibridismo léxico”, no “confronto oximoresco de barbária e refinamento” e no “topos de amor proibido”. Irlema Chiampi (1994) destaca na obra ficcional de Sarduy a dissolução da subjetividade em personagens que se movem cada vez mais motivadas por pulsões eróticas e não por uma identidade e integridade individual, por meio de um tempo sem progresso nem evolução. Obras de Roa Bastos, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, entre outras, são caracterizadas como barrocas por Carmen Bustillo pela excessiva metaforização (gongorina), saturando o espaço textual numa verdadeira eclipse do sentido. Em todos os trabalhos mencionados a característica do “artificialismo” barroco une-se com o experimentalismo vanguardista na “polifonia”, no “dialogismo”, na “paródia”, na “superpoetização da prosa”. O traço ornamental traduz-se numa saturação de significantes, numa sobrecodificação lingüística que desvirtua a funcionalidade comunicativa das palavras e ameaça o sentido subjacente, privilegiando a sensualidade material da linguagem. A integridade do emissor enunciativo é colocada seriamente em questão num discurso formado pela polifonia de vozes sem pretensão à autenticidade, misturando todo tipo de citações e rememorações com “falas” que partem, não de uma subjetividade consciente de si, mas de pulsões corporais eróticas e heterogêneas. Os signos verbais perdem

consistência num processo de metamorfose que evocam o instável, o movimento, o lúdico e, sobretudo, desnudam o aspecto processual e volátil da significação. As narrativas perdem a progressão linear no tempo numa superposição de espaços simultâneos, de trajetórias labirínticas, em que as causalidades na ação humana são desafiadas e colocadas em questão, favorecendo a teatralidade, as máscaras e a simulação da “realidade”. Genette (1969) e Deleuze (1988) destacam como barroca a narrativa que se dobra sobre si, multiplicando as perspectivas de leitura numa construção de *mise-en-abime* em que a natureza da representação é desnudada e questionada ceticamente. Também Sarduy vê neste ponto o parentesco com a ironia, a paródia e a metaficção, posteriormente destacado por Linda Hutcheon (1985 e 1987) como característica fundamental da ficção pós-moderna.

#### O BARROCO COMO FIGURA HEURÍSTICA.

Considerando-se as sugestões de Sarduy e Calabrese, um outro resultado do novo *Zeitgeist* ou “gosto” neobarroco é a tendência a comparar diferentes objetos culturais, surgidos em diferentes contextos, por diferentes meios e com diferentes expressões discursivas, sem aparente ligação. São vistos como sinais ou manifestações de uma ruptura epistemológica geral, comparável à mudança de paradigma que Foucault detecta no século XVII entre a Renascença e o Classicismo francês, sem que haja em *As palavras e as coisas* alguma menção particular ao fato de ser exatamente o Barroco que, artisticamente, determina nesta virada as características da representação moderna.

Hoje, como naquela época, a hipótese de uma emergente ruptura epistêmica encontra manifestações em todos os níveis da vida cultural e possibilita o encontro de expressões formais tanto na estética e na arte quanto dentro das teorias científicas mais avançadas e experimentais das ciências naturais (teoria do caos, geometria fractal, teoria das catástrofes, teoria dos sistemas dissipativos, etc.). O perfil desta tendência epistemológica é esboçado por Calabrese como a perda de integridade, de globalidade, de sistematização ordenada em troca de instabilidade, polidimensionalidade e flexibilidade.

É importante ressaltar, principal mente, que o neobarroco, nesta perspectiva, não exige existência prévia à sua noção, surgindo por meio da ótica teórica que a figuração da noção oferece. O Barroco não denomina um objeto com autonomia do seu registro, mas deve ser entendido hoje, como na sua época histórica, como um princípio formal encontrado e sublinhado pelo enfoque da leitura. Não é nem uma “constante espiritual” ontológica, uma expressão metahistórica do “pulso” da criatividade humana - o *êon* de D’Ors - implicitamente presente em toda arte desde a arquitetura antiga do Meio Oriente até o expressionismo alemão, nem tampouco a figuração constante de um determinado estilo artístico que se desenvolve na história da arte como um universal subjacente.

Discutir o Barroco na literatura atual significa, por esta razão, procurar os traços barrocos na literatura menos em termos de semelhança com a literatura do Barroco histórico, e mais como a busca por figuras que possam abrir analogias e constelações novas, prenes de significação, entre a sensibilidade estética do estilo

barroco e as tendências da literatura contemporânea. Obviamente, não pretendemos sugerir que o Barroco “voltou” ou sequer prestar muita atenção à identificação com o Barroco que existe por parte de certos escritores contemporâneos no contexto latino-americano, sobretudo os caribenhos como Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy. Se nos interessa identificar os traços neobarrocos é porque assim podemos construir *uma frame* que nos permita trabalhar sobre identidades e diferenças, desde que o objeto analítico nos permita a operação. Tentamos em realidade, construir uma noção do Barroco “barrocamente”, isto é, como um cenário de representação do objeto refletindo uma sensibilidade para com a constituição da “verdade” do objeto analítico. Deste modo exploramos a potência analítica da sensibilidade barroca sem perder de vista o específico do objeto analisado. Só insistindo nesta concretude evitamos uma simples transposição do Barroco histórico ao presente — do tipo “o Barroco voltou” — ou a definição do Barroco como um novo essencialismo estético — do tipo “a criatividade da cultura latino-americana é, em si, barroca” — ou seja, sem repetir o que já sabemos.

#### BORGES E BARTH

O autor e crítico americano, John Barth, publicou em 1967 um ensaio com o título *A literatura da exaustão*, despertando ampla atenção na comunidade literária como uma das primeiras tentativas de definir o caráter da literatura pós-moderna associando-a ao Barroco. O ponto de partida era um prefácio escrito por Jorge Luis Borges para a reedição de *A história universal da infâmia*, em 1954, no qual o mestre argentino revisita a obra originalmente escrita entre 1933 e 1934, já consagrado por uma obra narrativa que culminara em livros como *Ficções* e *Aleph*. O livro *A história universal da infâmia* representa a primeira tentativa do poeta e ensaísta Borges de escrever ficção em prosa. O autor faz a experiência reescrevendo as biografias de uma série de bandidos famosos, criando relatos que, em virtude do próprio tema, situam-se entre história e mito. Borges define o seu livro como uma “experiência estilística barroca”, deixando claro que entende o Barroco como aquele estilo que deliberadamente *agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura* (Borges, 1980, vol. 1, 243). Tampouco para Borges o Barroco restringe-se a um período da história da arte entre os séculos XVI e XVII, ao contrário ele caracteriza a noção em termos gerais como *la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus médios*, (ibid.) O Barroco significa assim tanto um sacrifício de toda pretensão de “originalidade” quanto um **desnudamento**, um extremo no processo artístico no qual a obra revela a sua própria artificialidade. Neste caso, expondo os meios estéticos com os quais a ficção se constrói como ficção, Borges entende esta operação, porém, tal como é realizada por ele, como um resultado involuntário do jogo irresponsável de *falsear y tergiversar (sin justification estética alguna vez) ajenas historias*. (ibid.). O livro é descrito como um exercício intelectual na construção de uma superfície literária de imagens, e o autor imagina que talvez seja exatamente este traço de simulação que dá ao resultado uma leveza agradável para o leitor. Para John Barth, o fundamental nestas formulações é o paralelo que aqui observa entre o Barroco, como representação da “exaustão” de um determinado estilo artístico, e o pós-

moderno em relação à linguagem estética formal da arte moderna. Barth sugere entender os meios estéticos e linguísticos do experimentalismo literário, como reflexo de um “exagero” da vontade modernista de criatividade inovadora que acaba expressando uma fronteira, um limite, para a exigência intrínseca vanguardista de superar a tradição e inovar a definição da “exaustão”. Esta seria assim um traço característico da poética pós-moderna e sugere substituí-la pela noção de *replenishment*, **plenitude**, o que quer dizer “exaustão”, não mais como limite interno da criatividade mas como um acesso total aos meios estéticos e poéticos, desenvolvidos na literatura modernista, e sim, no sentido mais radical, os meios presentes em toda a história literária conhecida. Neste sentido entende-se a liberdade intertextual da literatura pós-moderna de citar, parodiar, plagiar e, em todo sentido possível, reciclar o material de outras obras como um potencial criativo, que não é mais limitado pela demanda vanguardista de originalidade. O pós-moderno permite, neste sentido, uma “revisitação” à tradição como um almoxarifado enorme de fragmentos disponíveis que ganham novas qualidades pela maneira com que se reorganizam.

Em nossa opinião é neste parentesco entre o Barroco e o pós-moderno, nesta particular relação que ambos têm para com a história, que é possível entender o interesse que o Barroco desperta para os teóricos de hoje, como um prisma adequado para reler as manifestações artísticas e estéticas da fase atual da modernidade. Fundamentalmente porque o Barroco implica um movimento **reflexivo**, no qual a obra de arte se **dobra** sobre si mesmo iluminando e revelando os meios da representação artística, assim como se reflete nos recursos estéticos criados pelo Barroco: *engano/desengano*, *trompe-l’oeil*, *anamorfose*, *mise-en-abyme*, etc... Além disso, porque se oferece nesta perspectiva meditativa uma outra relação à história na qual esta é retomada como objeto de construção literário sem que isso necessariamente signifique uma perda de consciência histórica.<sup>1</sup>

## LAVOURA ARCAICA

*Deseoso es aquel que huye de su madre*  
José Lezama Lima

O romance *Lavoura arcaica* (1975) representa, dentro da literatura brasileira contemporânea, uma verdadeira revelação pela elaboração madura que tem, apesar de ser o primeiro romance do autor, o paulista Raduan Nassar. Ganhou imediatamente, por estas razões, o rótulo de “clássico” e suspeita-se que não apenas pelas óbvias qualidades literárias mas também pela dificuldade que a crítica enfrentava para classificá-lo dentro das correntes literárias comumente aceitas.

*Lavoura arcaica* parece extrair-se da história literária do seu tempo como um raro cometa que passa pelo hemisfério sem interferir nas constelações visíveis e acaba, mesmo assim, deixando um traço único na memória do leitor. *Lavoura arcaica* é um texto que, embora dominando uma liberdade estilística e narrativa da



vanguarda modernista, resgata uma herança temática universal e regressa aos fundamentos míticos judaico-cristãos do Velho Testamento e às sabedorias semitas dos povos árabes que no livro se apresentam sob a forma de confrontos culturais vividos pelas famílias imigrantes do interior do Brasil. É principalmente uma narrativa que, subjacente do confronto entre estes valores sócio-culturais, detecta um cenário erótico, cheio de sensualidade reprimida e sedução desviada, redescobrimdo, desta forma, os fundamentos primitivos da estrutura familiar (Josef, 1992).

## A HISTÓRIA DE ANDRÉ

A história de *Lavoura arcaica* (L.A.) desenvolve-se em duas partes. A primeira parte, narrada em primeira pessoa por André, começa num quarto de hotel onde o encontramos, fugido de casa, no momento em que é procurado pelo irmão Pedro para levá-lo de volta a casa. Os capítulos que seguem variam entre descrições do passado da infância de André, um diálogo entre os dois irmãos em que se revelam os motivos da fuga de André e o presente da narração do protagonista. Os diferentes tempos misturam-se numa circularidade em que a memória se faz presente de modo genérico e em que o passado é recuperado como um *flash-back* que finalmente retraz ao presente da narração. O resultado é uma circularidade em que o movimento narrativo debruça-se sobre si centrado no presente da enunciação, e, portanto, sobre o narrador, com um efeito de intimidade que reforça o tom confessional e dissimulado do seu discurso. Assim, uma parte do seu discurso é propriamente um fio de pensamento, um diálogo interior, perante o irmão portador da palavra do pai.

O tema do relato de André centra-se, inicialmente, sobre a inconformidade do filho, e a sua rebeldia contra o predomínio do pai, desenhado como um pai autoritário e ancestral que prega uma moralidade rural baseada na harmonia com os ritmos da natureza e do trabalho. A inconformidade e o protesto do filho adolescente são ligados à sua sexualidade infantil não resolvida em relação à mãe, e que, em seguida, confunde-se com o amor que André sente pela irmã, Ana, desencadeando um caso incestuoso, motivo do retiro religioso de Ana e da fuga de André.

Na segunda parte do romance narram-se o regresso para a casa e os acontecimentos posteriores, num tempo narrativo progressivo linear e presente que culmina na cena dramática final do capítulo 29, quando o pai, dando-se conta da relação incestuosa entre André e Ana, se descontrola e mata a filha perante os olhos de toda a família. O capítulo final e conclusivo é a transcrição das palavras do pai, na voz de André, que repete um sermão anteriormente pronunciado por ele, aludindo, desta maneira, à ascensão de André para a posição de chefe da família.

## A IMPACIÊNCIA

A inconformidade do filho perante o poder do pai é tematizada, inicialmente, em termos da “impaciência” de André. O pai prega “paciência” ao filho, o que significa, alegoricamente, que André deve aceitar tanto o ritmo da ordem natural, o tempo cíclico da lavoura, das estações, dos ventos e das correntezas, quanto o câmbio natural das gerações na família, ou seja, o tempo normativo da sexualidade adulta. Aceitar o amor da família dentro dos seus devidos limites é a forma suprema de paciência. O filho deve obedecer à palavra do pai esperando, pacientemente, a sua vez.

É esta “paciência” que, para André, adquire um sentido fortemente emocional, pois significa ter paciência perante a urgência da iniciação sexual e da realização amorosa. O incesto com a irmã Ana parece ser, à primeira vista, a conseqüência da

mistura e da confusão entre dois desejos. Por um lado, o desejo de integrar-se plenamente na família, ser um filho exemplar aos olhos do pai, merecendo substituí-lo, medindo-se na imagem dele, e, por outro lado, a carência afetiva que André sente como fome amorosa não satisfeita embora estimulada no seio da família, sobretudo na relação com a mãe, e sempre impedida pela vigilância do pai. Depois do incesto realizado com Ana, André tenta convencê-la continuar junto dele, vendo no seu amor uma entrada na família, não obstante a forma incestuosa deste amor.

*...se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição. (139)*

Subjacente à transgressão incestuosa, aparece uma força enigmática e escura — “as trevas” — “um fluxo violento” que só posteriormente revela a sua verdadeira profundidade, sendo inicialmente sentida por André como um ímpeto incontrolável e escuro que rege, indiretamente a vontade subjetiva dele. Trata-se de uma estranha força do mal, um erotismo “enfermiço” denominado “o escuro”, “a peste no corpo”, “o delírio”, “a epilepsia” — que opera como uma possessão demoníaca, contra a lei ancestral do pai, aparecendo sempre associada metaforicamente à terra úmida, ao bosque, ao silêncio e ao uterino. Apesar da vigilância do pai, esta força, este **furor**, conduz o filho não só a procurar compensação à falta de aceitação na família, mas também a obter outras satisfações perigosamente transgressoras, todas estimuladas pela enigmática sedução que André sente por este poder “escuro”. Isto que, de um certo ponto de vista, pode sugerir a busca de carinho e aceitação afetiva, em outra perspectiva, aparece como o surgimento de um erotismo impronunciável e enigmático, encoberto por ricas metáforas e resultado da dimensão proibida do seu amor pela mãe.

A força narrativa do romance de Raduan Nassar deve-se, em realidade, ao conflito entre estes dois pólos, tematizado em todos os níveis da história, e cuja representação textual se dá sob a forma de uma ambivalência **elíptica**, entre um centro narrativo claro e exposto — o conflito entre pai e filho — e um outro implícito, escuro e enigmático — a pulsão erótica de André associada à mãe. O caso fátual do incesto com a irmã Ana oferece uma passagem concreta de um universo ao outro, uma comunicação possível entre o “claro” do cenário familiar, exposto ao olhar supremo do pai, e o “escuro” das fantasias masturbatórias e solitárias à margem do visível, na cesta de roupas sujas, na bolsa de quinquilharias obscenas e no quarto em que André se refugia. Um mundo incógnito e reprimido, refletido nos olhares discretos e sempre indiretos trocados entre André e as mulheres da família.

#### A POÉTICA DO SEGREDO

Por trás da denúncia do filho e dos motivos expostos da sua fuga, entrevê-se uma carga temática que só transparece implicitamente como um não-dito

enigmático, subjacente, uma obliteração, que dirige o desenvolvimento temático explícito e manifesto. O tema, assim, divide-se em duas dimensões: uma, claramente pronunciada por André, e outra, imanente e secreta, uma proibição presente no discurso dele. Estes dois lados não operam de modo algum separados; entrecruzam-se e entrelaçam-se continuamente, tal como o interior e o exterior confundidos num anel de Moebius. Dizendo de outra maneira, parece haver na narrativa uma **encenação**, que cria uma coerência, inusitadamente perfeita como uma totalidade complexa na qual todos os elementos, finalmente obtêm o seu lugar justificado. Mas, por outro lado, há também nesta mesma estruturação dos fatos uma dissimulação contínua, um segredo, que não chega a ser inteiramente desvendado, embora aludido no seu devido momento dramático. A narrativa funciona, assim, simultaneamente, como a elaboração de uma unidade cujo conjunto coerente oferece a cada elemento o significado correspondente ao seu papel dentro do objetivo superior da trama, e, ao mesmo tempo, constrói nesta mesma coerência um tablado para a convivência das contradições dinâmicas numa **contra-encenação** que nunca perde completamente o seu enigma e, portanto, não permite que o texto se feche em uma interpretação final. Embora tendo uma consistência narrativa surpreendente, cuja perfeição reclama universalidade e cuja concreta elaboração atinge tonalidades quase míticas, o romance abre outros níveis de leitura em que os enigmas do enredo principal submetem à sua universalidade outras possibilidades de interpretação.

#### O DESENLACE CONTRAPONTÍSTICO

A personalidade de André sofre uma mudança no percorrer do romance que só se justifica em função do seu deslocamento dentro de uma constelação conflitiva de poder e afeto familiar. Isto significa que André, num nível literal, passa de uma posição de filho submisso, embora rebelde, ao papel de dirigente da família, substituindo o próprio pai e tomando como sua a palavra dele. Esta transformação pode, obviamente, ser vista, como a formação do sujeito na iniciação do jovem, tema fundamental do romance moderno. Mas no livro de Nassar esta iniciação não se dá em termos de uma aprendizagem e da obtenção de experiências e conhecimentos enriquecedores para a personalidade do sujeito. Ao contrário, a posição de André muda de modo abrupto — após a



Adriana Varejão  
*Proposta para uma Catequese*  
*Parte 1 - Morte*. 1993 óleo s/tela  
120 x 100 cm



571

Adriana Varejão  
*Proposta para uma Catequese*  
*Parte 1 - Esquartejamento,*  
1993  
Óleo «Jlela  
120 x 100 cm

penúltima cena em que o pai mata a filha, Ana — e a mudança se faz de uma maneira que não revela nenhuma reflexão retrospectiva nem aponta para uma nova consciência, por parte de André, como resultado do desfecho da história. A voz do narrador, André, dirige-se nas páginas finais ao leitor, transcrevendo e repetindo as palavras do pai “em sua memória”. A falta de comentário a esta inversão dos papéis, em que André formula o sermão contra o qual anteriormente se rebelava, e a maneira como este aparece — entre parênteses — fazem suspeitar uma frieza e um cinismo por parte de André que não correspondem à fisionomia emocional da sua personagem construída anteriormente. Evoca-se neste “sumiço” das palavras de André uma certa ironia vitoriosa de outro André, até este momento desconhecido pelo leitor; evoca-se a presença de um outro olhar, exterior e calculista, atrás da personagem que anteriormente se mostrara sempre motivada pelo envolvimento emocional. Desvirtua-se, desta maneira, a simpatia por André, fundada na exposição aparentemente honesta, dialógica e “confessional” de seu sofrimento e paixão. A virada final impõe a necessidade de reler todas as partes dos capítulos anteriores, nos quais a intimidade do garoto é revelada paulatinamente, com uma aparente cruzeza e franqueza que não deixam de ser emocionalmente mobilizadoras, criando uma forte identificação com a personagem e uma compreensão do seu dilema amoroso, apesar de proibido e culturalmente inaceitável. A narrativa de Nassar impressiona pela capacidade que tem de elaborar esta ironia sutil e implícita, ameaçando o envolvimento emocional que ela própria catalisa. Só que o efeito irônico ultrapassa um mero efeito de “reversão” de expectativas dramáticas, no sentido de descobrir uma nova coerência que aponta à outra obviedade temática, como um conteúdo implícito que acaba sendo reconhecido enquanto desenvolvido e revelado pela trama. Isso fica claro, ao final, porque o texto não formula nem facilita nenhuma certeza concreta de como “realmente” acontece a virada na consciência de André. No último capítulo do livro, André simplesmente se apropria das palavras do pai, cuja pessoa é desenhada, em todos os capítulos anteriores, como o seu adversário principal e o maior impedimento à realização da sua felicidade. O livro sugere então, em função desta identificação repentina do filho com o pai, a possibilidade de que André tenha assumido o papel e a posição do pai, ou em conseqüência de uma real da sua personalidade rebelde e de uma rendição e entrega ao seio familiar, ou, na hipótese mais plausível e terrível, de que todo o conflito anterior também era parte de uma rivalidade ancestral entre pai e filho pelo direito, como homens, da possessão das mulheres. Neste segundo caso a história toda já pode ser lida como relato de um drama de ciúmes amorosos dentro da família, entre pai e filho e, também, entre mãe e filha, que abre a possibilidade de um outro incesto, virtual ou consumado, entre o pai e Ana. O livro acaba criando uma ambiguidade que abre o caminho para uma leitura a contrapêlo na qual todas as simpatias são desconstruídas, e a integralidade da personalidade de André é colocada em sério questionamento. A força do final jaz em não permitir que a narrativa se feche de maneira conclusiva, deixando uma dúvida viva dobrada sobre uma questão enigmática a indicar um segredo ainda mais fundamental a respeito da integridade pessoal de André. O fundamento da verosimilhança do relato, a credibilidade e a autenticidade do narrador, isto é, da personagem principal, são

atingidas em cheio pela reflexividade narrativa, pela capacidade que a narração tem de refletir a sua construção como ficção — o que, neste contexto, significa problematizar a coerência da pessoa ficcional, da sua identidade individual e da motivação dos seus atos.

## A BIFURCAÇÃO

A ausência de um desfecho narrativo leva a uma ambigüidade que denuncia um segredo sem nem uma resposta única, nem uma chave só, mas que semeia uma dúvida a respeito de todas as certezas temáticas e verte uma nova luz sobre formulações tidas anteriormente como inocentes, mas que agora recebem novas possibilidades de leitura. Na passagem para o último capítulo realiza-se deste modo uma **bifurcação** interpretativa indicando duas perspectivas de leitura, dois mundos possíveis nos quais os mesmos acontecimentos se organizam de modos diferentes. A bifurcação impede, assim, a possibilidade de uma satisfação hermenêutica pelo reconhecimento de um sentido escondido, e, ao contrário, forma um genuíno **claro/escuro em** que o **explícito** dobra-se sobre o **implícito**, e em que o nível expressivo não se ofecere mais como um acesso ao sentido verdadeiro mas como a disseminação da própria possibilidade de resposta.

*Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito. É a própria idéia da perspectiva barroca. (Deleuze, 1992, 37).*

Concretamente, o enigma abre duas grandes questões para a interpretação. Uma que concerne aos motivos de André e à formação da sua personalidade, e outra que questiona a incoerência dos atos do pai e o seu fim. A rebeldia do filho contra o pai revela-se ao longo do romance profundamente nutrida na relação materna e numa relação de rivalidade e ciúme entre pai e filho. Quando Ana começa a dançar na festa de reunião familiar, algo causa o descontrole do pai e o motiva a matá-la. Parece que, o pai neste momento, descobre o caso incestuoso entre filho e filha, mas também é possível que esta revelação lhe tivesse provocado a fúria, não tanto pelo fato do incesto, do qual ao menos Pedro, cúmplice do pai, já estava ciente, quanto porque ela, agora “dançaria” só para André e não mais para ele. Como é observado por André: “Era para mim, e só para mim, que ela dançava”. De repente o pai perde o controle que a lei e a abstrata moralidade lhe providenciavam e, com o impulso do profundo do seu desejo, numa fúria cega volta, então, possuído por uma



*cólera divina e a sua lei se incendiava — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nele um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores* (193)

Uma segunda questão concerne à morte ou ao possível assassinato do pai. André fala finalmente “em memória” do pai, aludindo, assim, a morte dele, e há interpretações (Josef, 1992) que vêem aludido, no implícito da situação final, o assassinato do pai pelos irmãos, assim como acontece na ficção mítica de Freud, *Totem e tabu*, sobre o pai ancestral, o chefe da horda primitiva que mantinha para si a posse de todas as mulheres e expulsava todos os rivais da tribo até ser assassinado pelos próprios filhos. A hipótese não é desprezível mas tampouco decisiva para a trama, e, embora o texto nestas páginas se desembrulhe graficamente abrindo espaços “brancos” como que sugerindo algo não-dito, não há concretamente coisa alguma que textualmente sustente a hipótese de uma ação de vingança concreta contra o pai. O importante é que o pai morre ou desaparece em função da perda de controle e, com isso, do poder simbólico da lei, em consequência do próprio desejo investido na carne e no sangue do domínio familiar que sustentava.

## O ENIGMÁTICO

O enigmático, a alusão a um segredo que nunca vem à tona mas permanece presente na expressão literal da narrativa, tem a função de trazer a questão da **falta** de um sentido transcendente, explicativo e causal, do texto. Em lugar de sugerir o perfil de uma explicação hermenêutica o texto de Nassar alude ao conteúdo do profundamente humano só para mostrar a sua impenetrabilidade e sua estranha evasão de toda explicação satisfatória. Onde o leitor espera um desvelamento do enigma, a narrativa acaba só fornecendo a redundância da sua expressão que, diante da insistência interpretativa, só tende a multiplicar-se sem fechamento possível. Este *vacío* remete a leitura ao concreto do nível literal e à necessidade de investir nele, num movimento interpretativo que, finalmente, tem por missão suspender-se diante da impossibilidade de penetração explicativa. Deste modo o enigma literário funciona, simultaneamente, como elemento sedutor, presente na superfície da língua, e como índice de um conteúdo implícito — o interior significativo do texto — que acaba por denunciá-lo, na falta de resposta, como oco ou inacessível. Assim, atualiza-se no enigma a incomunicabilidade barroca entre **interior e exterior**, ora como problematização de todo sentido hermenêutico do texto, em que o movimento interpretativo termina por sacrificar a sua própria finalidade explicativa, ora como revelação do exterior expressivo, como nível autônomo sem substância num conteúdo interior.

Desdobrando-se ou explicando a dobra enigmática do texto barroco só se revela a operação da dobradura, no claro sobre o escuro, que se multiplica numa

proliferação do enigma como uma impenetrável concretude do texto. O nível textual ganha assim uma nova autonomia, embora não necessariamente em função de uma saturação ornamental do aspecto descritivo em detrimento da congruência narrativa, como acontece no Barroco histórico e, também, no neobarroco recente dos escritores cubanos. Mas como um movimento dentro da própria narrativa em função do qual certos significantes, aqui como certas metáforas do desejo “escuro” de André, ganham valor alegórico — “a peste”, “o delírio”, “a epilepsia”, “a possessão”. Por “alegoria barroca” entendemos aqui a metáfora de que não consta uma relação visível entre a expressão concreta e um conteúdo abstrato e transcendente, mas na qual a materialidade do fragmento expressivo abre um leque de possibilidades interpretativas que, sem se esgotarem, acabam remetendo à dinâmica significativa da representação literária.

## OS INDÍCIOS

O início do romance de Raduan Nassar contém em semente o conflito que posteriormente edifica a ameaça à personalidade de André, como um dilema na identidade dele, aqui aludida numa instabilidade constitutiva do sujeito narrativo.

*Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto... ” (9).*

Nestas primeiras palavras os olhos são descritos anonimamente tendo uma independência como visão ativa, além de serem objetos iguais a outros objetos do corpo, agindo com estranha autonomia. Olham no teto e são olhados do teto pela descrição da narrativa, ao mesmo tempo que estão no teto olhando a “mim”, a minha nudez e logo, já não como um corpo fragmentado mas como um “eu” dentro do quarto que é um mundo ou a “catedral da angústia”. Ele, André, vê e é visto; os seus olhos vêem e são vistos; André vê o teto e a sua nudez é exposta ao olhar alheio que olha olhando. Há uma barreira entre o que os seus olhos olham e o “eu” que olha pelos seus olhos, um desencontro entre a imagem da sua mente e a imagem na retina dos seus olhos,

*...meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, um sopro escuro no porão da memória.... (LA, 10).*

A divisão entre uma subjetividade que olha e um sujeito olhado objetivamente por um olhar interior, como objeto, fragmento, corpo fragmentado e depois reconhecido como um “eu”, equilibra-se elegantemente no discurso descritivo do narrador. Há um narrador ágil e fugaz que às vezes aparece em primeira pessoa, e outras vezes desaparece no anonimato da voz neutra de uma escrita despersonalizada. A condição da própria escrita está refletida deliberadamente nesta construção, e Nassar revela de modo constante a diferença entre este “eu” que escreve e o “eu escrito”, entre a subjetividade que se expressa e a **alteridade** que se

expressa na linguagem, apesar da vontade do sujeito. Neste sentido, o romance contém toda a consciência e problematização modernista sobre a natureza da linguagem, mas parece-nos significativo que a narrativa, aqui, constrói esta problemática em termos visuais como a diferença entre um olhar cartesiano — que sabe descrever o mundo conscientemente desde a sua firme perspectiva e do ponto de vista de um indivíduo consciente de si e um outro olhar que simultaneamente olha e percebe-se olhado. No vacilo, na hesitação, entre um olhar e outro o sujeito se dá conta da atração à qual é submetido na forma de uma **alteridade** desestabilizadora, de uma sensualidade incontrolável que surge a partir de algo desconhecido, algo que pode ser indicado embora não identificado positivamente.

Este olhar da estranheza é identificado por Christine Buci-Glucksmann (1984) como um **olhar barroco** que, apesar de superado em termos históricos, permanece na representação moderna sob a forma de uma possibilidade visual sempre presente, com um poder sensual arrebatador que ameaça constantemente o sujeito na sua certeza visual embutida no perspectivismo cartesiano. Pois a dúvida, provocada pela ambigüidade dos olhares, agora não volta como afirmação cartesiana da certeza do sujeito pensador, mas inunda a consciência numa corporalidade extática, num erotismo que suspende a própria vontade racional, ou seja, que cria um impasse pela racionalidade no limiar entre o estímulo sensual, presente atrás de toda curiosidade, e um pensamento fluído e nômade que se deixa levar pelo subjetivamente inquietante.

O olhar barroco é aquele que no visível percebe algo inquietante e procura além da sua própria possibilidade até o ponto em que está simultaneamente vendo e não-vendo, em que, nos termos de Lacan, vê e é visto pela própria ausência, pela morte, pelo objeto **a**. Na arte isto acontece no exato momento em que a procura ocularcêntrica de representar **tudo** fracassa à beira do invisível e do irrepresentável. O Barroco se caracteriza, segundo Buci-Glucksmann, por tentar representar este irrepresentável expondo o enigma da própria representação ou num verdadeiro *mise-en-abîme* ou por meio de um “furor” extático de representações, uma saturação inútil de significantes que evoca a ausência melancólica do Outro, não-visível e não-dizível. Na poesia barroca manifesta-se como um *surplus* de imagens metafóricas acumuladas e sacrificadas inutilmente, provocando a concretização da perda e a melancolia da ausência. O exterior textual, tal como a metáfora barroca que nunca chega a evocar seu sentido final, vivendo em função do seu fracasso, acaba sobrando, segundo Buci-Glucksmann, como “um palimpsesto do invisível” ou do impronunciável. A riqueza expressiva do texto barroco fecha-se sobre si mesmo como um êxtase de expressividade, um erotismo do superficial, cuja abundância eclipsa as vias convencionais aos sentidos das palavras e, em vez de enriquecer o sentido da expressão, toma-se um opaco impenetrável, constantemente remetendo a si mesmo e ao próprio processo encadeado como a única finalidade. A sensualidade da poesia barroca consiste em converter o texto no corpo erótico e a leitura em carinhos e gestos afetivos sobre ele. O Barroco causa, nas palavras de Christine Buci-Glucksmann, um “retrocesso do ser” no qual se perde e se subverte o predomínio do olhar da modernidade caracterizado por sua procura de inscrições, perspectivas de sentido.

A ambivalência entre dois olhares se dá, ao longo do romance de Nassar, num plano como um desafio à subjetividade do narrador e, noutra, como a presença simultânea de dois regimes ou “campos” escópicos dentro da família. Por um lado, a relação hierárquica que parte do olhar vigilante do pai que segura a atenção para a “palavra” da lei e, sob o qual, os olhares dos membros da família inteira encontram-se na “claridade” diurna da luz doméstica, como “apreensivos” e “candeios do corpo” puro e saudável. Por outro lado, no campo do afeto materno onde o sentimento amoroso e o desejo têm as suas origens. Aqui há uma relação sedutora de “olhos enfermiços” que passa entre André e Ana, mas que está presente como um ponto “escuro” na troca de olhares discretos entre André e a mãe, que ele se lembra no olhar da cabra sudanesa e reconhece no irmão menor Lula - “cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim” — como o que lhe seduz. Deste modo os domínios intersubjetivos na narrativa estão dirigidos por relações visuais, num sentido que conformam as relações de poder e de afeto em função de um posicionamento dentro de determinadas constelações familiares.

#### A SUBJETIVIDADE

Talvez sejam as características mais significativas do elemento barroco na literatura atual, a dúvida em relação à subjetividade sustentada pelo discurso, e a maneira pela qual a reflexividade narrativa atinge e problematiza a integridade deste sujeito. O romance de Nassar joga entre um discurso intimista, expressivista e confessional — que sustenta uma confiança romântica para com o indivíduo empático — e uma exposição **cética** desta mesma subjetividade a partir do “alheio”, de algo que a consciência não dá conta, no profundo do seu sentimento mais íntimo. A alteridade — “o escuro”, “a epilepsia”, “a doença” — é apontada como o exterior constitutivo do discurso do narrador, e, ao mesmo tempo, aparece na estranheza da sua própria língua. Esta ambigüidade fica óbvia por meio do jogo de olhares em que a identidade do indivíduo se constitui e, posteriormente, se problematiza na visão exterior em que o sujeito aparece como personagem num palco teatral.

Esta teatralização do cenário da ficção desnuda a convencionalidade do real como num espelho no qual a vida em cena reflete a cena da vida — *All life is a stage* — e em que o sujeito barroco aparece com a personalidade formada na base da máscara, quer dizer, em função do seu cuidado para com o próprio “exterior”, para com o estilo, retórica, e tudo o que lhe forneça um perfil agudo. Mas se a identidade da pessoa aparece como máscara, não se deve, por isso, confundir-la com a trágica condição — sentida pelo indivíduo moderno — de uma subjetividade barroca é uma questão de caráter, cuja firmeza é função do distanciamento com a emotividade sentimental. Trata-se de um indivíduo desengajado, desiludido e objetivado, isento do sonho de uma subjetividade harmoniosa e íntegra que se insere naturalmente no mundo. O sujeito barroco não sofre pelo abismo entre o interior “humano” e o exterior caracterial e cênico — eis o sentido da noção de “agudeza”.

A subjetividade que aparece no ímpeto expressivo do texto barroco, na sua

sensualidade desmesurada e na inclinação pelo irracional não reflete necessariamente uma espontaneidade exuberante mas a manipulação consciente do natural. Não se trata de uma entidade romântica, originária, em vias de afirmar-se, mas de um discurso que se expõe para logo se questionar, numa metamorfose e dissolução que acabam sacrificando a sua integridade.

O romance de Raduan Nassar inscreve-se neste ceticismo barroco diante da subjetividade romântico-moderna numa desconstrução da intimidade psicológica do narrador em que o discurso deste revela-se profundamente desconfiável. A estrutura narrativa do romance reflete uma subjetividade que, inicialmente, é situada como centro discursivo dos atos relatados tanto no espaço, como um determinado “ponto de vista”, quanto no tempo, como a simultaneidade do passado e o presente na fusão entre memória e percepção de André. Como demonstramos, a subjetividade de André é, nesta parte, continuamente refletida como uma consciência que se espelha nas próprias palavras, o que oferece uma identificação psicológica com a personagem, embora semeada de índices de algo implícito fora do diretamente enunciado. Na segunda parte a narrativa abandona a dobra auto-reflexiva e constrói-se linearmente numa seqüência de eventos, já não acompanhados pelos comentários íntimos e confissões de André, mas numa lógica interna que escapa à previsão e compreensão completa do leitor até dar nas palavras de André, agora completamente exteriores e impenetráveis. É desta maneira que a estrutura narrativa, a organização textual da temporalidade e espacialidade, está intimamente ligada, no *Lavoura arcaica*, ao desvendamento do conteúdo temático e apresenta-se como o cenário perfeito que mantém a ambigüidade complexa da trama e evita toda redução interpretativa.

## NOTAS

- 1 - No cinema podemos pensar nos cenários de *Blade runner*, de Ridley Scott, de *Total recall* ou *Alien*, ou nos filmes de Peter Grenaway - *Death of a draftsman*. *The cook*. *The thief, his wife and her lover* ou *The tempest* - cujas referências pictóricas e musicais - no acompanhamento de Michael Nyman - ao Barroco são explícitas. Na prosa observamos uma preferência semelhante por estes cenários, por exemplo, nos romances *O nome da rosa* de Umberto Eco, ou *O memorial do convento*, de José Saramago. E até na música pop de Madonna observa-se uma identificação entre a referência a um erotismo transgressivo e sadomasoquista e uma indumentária barroca (Veja Gruzinski, 1993).
- 2 - Neste ponto concordamos com o trabalho de Linda Hutcheon (1987 e 1989) que defende a literatura chamada pós-moderna contra a crítica normalmente levantada pelos defensores do projeto iluminista moderno. Hutcheon alega que exatamente a citação pós-moderna da tradição constitui uma forma de “reencenação” irônica ou paródica de experiências estéticas de tempos passados, e que em particular a preferência que o romance pós-moderno tem

pela metaficção historiográfica consegue focar a História como um centro renovado de discussão teórica sem sentir-se limitado nesta empreitada por valores ideológicos. O romance metahistórico usando livremente o material histórico disponível, problematiza, indiretamente, o “essencialismo” imanente do materialismo histórico e da filosofia da história do positivismo, insistindo em encenar a história como uma construção de certo modo ficcional e sempre aberta à reinterpretação.

## RÉSUMÉ

L'article **O cenário do ambíguo** aborde la question du Baroque et du Néobaroque et sa place à l'intérieur du discours sur la postmodernité comme un défi à la notion essentialiste du **sens**.

A partir d'Omar Calabrese et Severo Sarduy, il est permis de se demander si le Baroque entendu comme **métaphore** ou **figure heuristique**, peut parvenir à mettre en valeur les traits de la culture postmoderne comme représentation d'une instabilité épistémologique sous-jacente.

Ensuite, une analyse indépendante du roman de Raduan Nassar, **Lavoura Arcaica**. Ici le Baroque ne s'assimile plus à la littérature du baroque historique mais se distingue plutôt sous un trait figuratif dans l'organisation narrative du texte qui met en question le contenu thématique du discours.

L'analyse met en valeur la transformation de la narration dans un **cenário do ambíguo**. Dans celui-ci, le sens unique se voit sacrifié dans une bifurcation de lectures qui empêche toute satisfaction herméneutique de reconnaître un sens caché. Tout au contraire, ce décor forme un véritable **clair/obscur** dans lequel le texte explicite recouvre l'implicite. Le niveau expressif ne s'offre plus comme une clef au sens véritable mais comme la dissémination de la possibilité même de dévoiler les secrets du texte. L'accent est finalement mis sur la manière dont le roman s'inscrit dans le scepticisme baroque face à la subjectivité romantico-moderne et sur la manière dont il démolit l'intimité psychologique du narrateur et révèle le profond manque de fiabilité de son discours.

## ABSTRACT

The essay raises the questions of the Baroque and the Neo-baroque, as situated within the discussion of the postmodernism as a defy to any essential notion of **meaning**. In reference to Omar Calabrese and Severo Sarduy it is asked whether the Baroque, as a **metaphor** or **heuristic figure**, is capable to detect specific topics of a postmodern culture as an aesthetic representation of an inherent epistemological instability. Following, an independent analysis of the novel of Raduan Nassar, **Lavoura Arcaica**, in which the Baroque is seen less in terms of a

comparison with the historical baroque literature and more as a figurative characteristic in the narrative organisation of the text. The analysis shows how the narrative is converted into a **scene of the ambiguous** in which a unique meaning is sacrificed in the bifurcation of readings that interdicts the hermeneutic satisfaction in recognising a hidden meaning. On the contrary, it forms a genuine clair/obscure in which the expressive level is not any more an access to real meaning but a dissemination of the possibilities to resolve the secrets of the text. Finally, it shows how the novel is inscribed in the baroque scepticism towards the romantic-modern subjectivity. It deconstructs the psychological intimacy of the narrator and reveals the discourse as profoundly unreliable.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Perspectiva, São Paulo, 1980.
- BARTH, John. *The literature of exhaustion* in.: *The friday book*. Perigee, New York, 1967.
- BARTH, John. *The literature of replenishment* in.: *The Atlantic*. Boston, Jan. 1980.
- BAZIN, Germain. *Baroque and rococo*. Thames and Hudson, London, 1964.
- BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa*, Vol. I. Bruguera, Barcelona, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Brasiliense, São Paulo, 1984.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque*. Gahlée, Paris, 1984; *La folie de voir - De l'esthétique baroque*. Galilée, Paris, 1986; *Tragique de l'ombre*. Galilée, Paris, 1990.
- BUSTILLO, Carmen. *Barroco y America Latina, un itinerário inconcluso*. Monte Ávila, Caracas, 1990.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Martins Fontes, São Paulo, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. *Elo barroco y lo real-maravilloso* in.: *Ensayos*. Letras Cubanas, Habana, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. "Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana", in.: *America Latina em sua literatura*. Perspectiva, São Paulo, 1987. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregário de Matos*. Fundação Casa Jorge Amado, Salvador, 1989. *Metalinguagem e outras metas*. Perspectiva, São Paulo, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira, momentos decisivos*. I<sup>o</sup> Vol. Martins, 3. ed., São Paulo, 1969.
- CHIAMPI, Irlemar. "Neobarroco na era do pós-modernismo" in.: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 7 de fevereiro, 1993; *El barroco en el ocaso de la modernidad* in.: *Cadernos do mestrado/literatura*. n<sup>o</sup> 8. UERJ, Rio de Janeiro, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli*. Minuit, Paris, 1988.
- D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Gallimard, Paris, 1985.
- FOCILLON, Henry. *La vie des formes*. Flammarion, Paris, 1934. *A vida das formas*.

- Edições 70, Lisboa, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Gallimard, Paris, 1966.
- GENETTE, Gérard. *D'un récit baroque* in.: *Figures II*. Seuil, Paris, 1969.
- GRUZINSKI, Serge. "Do Barroco ao neobarroco: fontes coloniais dos tempos pós-modernos. O caso mexicano", in.: *Literatura e história na América Latina*, Ligia Chappini & Flavio Wolf de Aguiar (orgs.). Edusp, São Paulo, 1993.
- HANSEN, J.A. *A sátira e o engenho*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989; "Pós-moderno e Barroco" in.: *Cadernos do mestrado/literatura*. n.º 8. UERJ, Rio de Janeiro, 1994.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Perspectiva, São Paulo, 1988.
- HOCKE, Gustavo R. *Maneirismo, o mundo como labirinto*. Perspectiva, São Paulo, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. Methuen & Co., New York, 1985; *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. Routledge, London - New York, 1987.
- JOSEF, Ruth Rissin. "O universo primitivo de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar" in *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1992.
- LACAN, Jacques. "A esquizo do olho e do olhar" in.: *O Seminário IL Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1984; "Do barroco" in.: *O seminário 20*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1985.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Brasiliense, São Paulo, 1988.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 1986; *Antiguos y modernos*. Alianza Universidad, Madrid, 1986.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. Brasiliense, São Paulo, 1987; *A lavoura arcaica*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Seix Barral, Barcelona, 1982.
- PERNIOLA, Mario. "Enigmi barocchi e neobarocchi" in.: *Enigmi - Il momento egizio nella società e nell'arte*. Edizione Costa & Nolan, Genova, 1990.
- ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*. José Corti, Paris, 1954.
- SARDUY, Severo. "O barroco e o neobarroco" in: *América latina em sua literatura*. Perspectiva, São Paulo, 1979. *El barroco ensayos generales*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1987.
- TAPIE, Victor L. *O Barroco*. Cultrix, São Paulo, 1983.
- WELLEK, René. *The concept of Baroque in literary scholarship* in.: *Concepts of criticism*. Yale Univ. Press, New Haven, 1963.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Perspectiva, São Paulo, 1989. ZIZEK, Slavoj. *Looking awry*. MIT, London, 1991.

(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM NOVEMBRO DE 1993)