



## O NEOBARROCO SEGUNDO SEVERO SARDUY\*

Jorge Wolff

Universidade Federal de Santa Catarina

De onde são os cantores do “Barroco da Revolução”? A singularidade de Severo Sarduy, que deve ser sublinhada diante destas duas palavras saturadas que ele mesmo relacionou um dia<sup>1</sup>, encontra-se num estilo de escritura – sem distinção entre experiência ensaística e ficcional – marcado pela leveza e a sensorialidade no campo mesmo do (neo)barroco. Em Sarduy, a voragem barroquizante representa algumas vidas de dedicação à teoria e prática de suas variantes em campos distintos, das artes às ciências, mas vistos sempre de forma associada, ao mesmo tempo que ocupa, à perfeição, o *entrelugar* do intelectual latino-americano, conforme tipificado por Silviano Santiago (2000). Isto porque, estando próximo desde o início do grupo *Tel Quel* (formado em 1960) e praticando empenhadamente a pedagogia semiológica, manteve-se sempre profundamente conectado com o substrato mestiço de africanos, chineses e espanhóis que constituiu a ilha de Cuba<sup>2</sup>, e orientado, sobretudo, pela práxis poética de seu mestre, o “herdeiro” José Lezama Lima. Vivendo na França desde o final de 1959, o escritor que pretendeu ser médico foi romancista, poeta, dramaturgo, crítico de arte e ensaísta de linhagem telqueliana – em plena efervescência do estruturalismo ortodoxo que, no entanto, já dava sinais de exaustão –, além de cronista científico da televisão francesa durante vários anos.

Em seu célebre ensaio em tom de manifesto latino-americanista, os objetivos são cristalinos em sua proposta de delimitação e varredura de um espaço teórico-crítico tido como, até então, mal definido e mal decifrado, sobretudo na América Latina:

Mais do que ampliar, metonimização irrefreável, o conceito de barroco, interessa-nos, ao contrário, restringi-lo, reduzi-lo a um esquema operatório preciso, que não deixe interstícios, que não permita o abuso ou o desenfado terminológico que esta noção sofreu recentemente e muito

---

<sup>1</sup> Cf. o último enunciado de “O barroco e o neobarroco”. (In: FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 1979, p. 178)

<sup>2</sup> Segundo nota final do autor ao romance *De donde son los cantantes*. (SARDUY, S. México: Joaquín Mortiz, 1967)



especialmente entre nós, mas que codifique, na medida do possível a pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual.(SARDUY, 1979,p.172)

Apesar das melhores intenções, tornou-se facilmente criticável no ensaio o seu próprio abuso nominativo, não no que diz respeito à teoria, mas sim à gama de exemplos excessivamente aberta que oferece ao leitor (entre os quais Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Leopoldo Torre-Nilsson, Glauber Rocha, Juan Rulfo, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar...), em verdadeiro presente aos não poucos detratores. Diante de tal profusão de nomes, o conhecido *paideuma* concretista figuraria reduzido ao mínimo imaginável, cabendo nos dedos da mão. Mas a equação será em parte revertida pelo próprio autor mais tarde, como demonstra em “Nova instabilidade”, ensaio de 1987 no qual elege pouco além da obra plástica de Jackson Pollock e da “poesia concreta” do grupo Noigandres “em suas primeras manifestações”, ao menos declaradamente (SARDUY, 1999, p. 1375)<sup>3</sup>.

Em oposição a outra célebre leitura do barroco, a do catalão Eugenio D’Ors (1935), que via nele o caos primitivo numa sorte de pan-natureza, Sarduy festeja a apoteose do artifício, da artificialização e da irrisão da natureza. Tais apoteoses distinguem-se da interpretação *belle époque* de D’Ors, sendo declaradamente tributárias da “metáfora ao quadrado” da poesia de Gôngora – o que Chomsky chamaria de “metametalinguagem” e Lezama Lima “metáfora descendente”. A partir desse “envolvimento sucessivo de uma escritura por outra que constitui o barroco”, o palimpsesto *neobarroso*<sup>4</sup> apresenta três mecanismos básicos, conforme o “ensino” de Sarduy, consciente de que sua platéia não era francesa<sup>5</sup>, mas americana do sul: a *substituição*, “*démarche* isomórfica de três criadores cubanos” (o poeta Lezama, o pintor René Portocarrero e o arquiteto Ricardo Porro), falha ou abertura entre significante e significado que origina a metáfora, mas uma metáfora particularmente hiperbólica cujo *desperdício* “não por acaso é erótico”; a *proliferação*, que

<sup>3</sup> No ensaio “Haroldo de Campos: la transpoética”, Gonzalo Aguilar (2003, p. 357) observa que se trata de “uma lista demasiado heterogênea que, apesar de não ter diminuído a eficácia do conceito, deixa dúvidas sobre sua capacidade de discriminação”.

<sup>4</sup> Quer dizer, em sua especificidade latino-americana, que Perlongher infundiria ao termo através de seu neologismo, que faz referência ao fundo *barroso* do Rio da Prata.

<sup>5</sup> Como se sabe, a França, com tão poucas quanto significativas exceções (Barthes, Lacan, Deleuze), sempre fez ouvidos moucos diante do barroco.



demanda uma “leitura radial” e está presente “em forma de enumeração disparatada, acumulação de diversos nódulos de significação, justaposição de unidades heterogêneas”;<sup>6</sup> e a *condensação*, que é permutação, espelhamento, fusão, intercâmbio entre os elementos, choque e condensação dos quais “surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros”, sendo a figura central da tradição lúdica que vai de Lewis Carroll a James Joyce e Cabrera Infante, passando pelo cinema, “campo ideal da condensação”<sup>7</sup> (SARDUY, 1979, p. 164-169).

Quando analisa o conceito fundamental de paródia, o ensaio aponta para a “coroação paródica” do carnaval que, na alegria da “interação de diversos estratos”, da mescla de gêneros e do transbordamento dos significantes, é um carnaval intertextual definido pela “superabundância” e o “desperdício” (e nesse caso os exemplos a serem acrescentados não poderiam deixar de incluir *Xadrez de estrelas* de Haroldo de Campos, *Big Bang* de Severo Sarduy ou *Momento de simetria* de Arturo Carrera):

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. (SARDUY, 1979, p.170)

A reflexão de Sarduy é, no entanto, claramente marcada pela lógica do paradoxo. Ao lado de um esforço de sistematização, o que se esboça no ensaio manifestário é a dificuldade de conter a própria vocação para a superabundância e o desperdício de linguagem, em forma de perífrases, digressões, desvios ou duplicações. Imbuído, contudo, do desejo de “escapar das generalizações fáceis”, propõe, como bom estruturalista, “um sistema de deciframento e detecção (...) para uma semiologia do barroco latino-americano”, com base nas noções de intertextualidade e intratextualidade. Na primeira, em que se sobressaem a colagem, a citação e a reminiscência, a tipificação literária encontra-se num *best-seller* da época, *Cem anos de solidão*. Na segunda, “escritura entre a escritura”, em que Gregório de Matos, Cabrera Infante e Haroldo de Campos são os paradigmas, a

<sup>6</sup> Textos exemplares: *Residencia en la tierra* e *Canto general*, de Neruda, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

<sup>7</sup> Os exemplos incluem aqui o argentino Torre-Nilsson e o brasileiro Glauber Rocha.



transgressão se dá através de “mosaicos fonéticos”, “aliterações que se estendem em páginas móveis que só remetem a si próprias”(p.173).

A conclusão de “O barroco e o neobarroco” aponta antes de mais nada para o ensino do psicanalista Jacques Lacan e ao chamado “objeto parcial”, uma vez que a linguagem barroca é marcada pelas noções de suplemento e de despesa e pela perda parcial de seu objeto, “seio materno, excremento, olhar, voz”, *coisa* que tem sua equivalência metafórica no significante *ouro*. Constata-se assim a presença de um objeto não representável que “resiste e não quer franquear a linha da Alteridade”(p.176). Chamado simplesmente “a”, este objeto significa a repetição obsessiva de alguma coisa inútil e, nesse sentido, o barroco emerge enquanto jogo contra a ideia de trabalho na obra clássica. O cantor franco-cubano do barroco da revolução vai professar, então, os jogos do erotismo como paródia da função de reprodução, em oposição ao superego do *homo faber*, e, portanto, como “jogo com o objeto perdido”. Sendo (ainda) o da revolução, este novo barroco combate o logocentrismo contemporâneo e define-se enquanto o “reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está ‘aprazivelmente’ fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão”, anuncia Sarduy (1979, p.178)., abrindo o flanco para sua posterior crítica e autocrítica<sup>8</sup>.

Em *A idade neobarroca*, cuja introdução é tomada de advertências e cautelas diante de objeto tão escorregadio, Omar Calabrese lê o conceito de *retombée* lançado em *Barroco* (SARDUY, 1974;1975) e pretende descobrir nele “um vestígio de determinismo” na medida em que Sarduy estaria “subterraneamente convencido, na realidade, de que a ‘recaída’ tinha uma orientação: a que vai da ciência para a arte”(CALABRESE, 1988, p.22). Inúteis advertências e cautelas, ao menos no que diz respeito à definição de *retombée*, fornecida pelo próprio autor, primeiro em forma de epígrafe e logo em forma de prólogo. A epígrafe: “*retombée*: causalidade acrônica,/ isomorfia não contígua, / ou,/ consequência de algo que ainda não se produziu,/ parecido com algo que ainda não existe” – o que por si só representa um desvio da suposta rua de mão única entre ciência e arte, já

---

<sup>8</sup> Como se sabe, “revolução” era um dos significantes-amo da época e nessa crítica e autocrítica manifestada em filigrana nos textos posteriores, é provavelmente o primeiro a desaparecer.



que a relação mesma de causa e efeito é posta em questão. No texto introdutório, precisamente um “boomerang” é eleito como figura-chave:

Boomerang: traçando a agrimensura da câmara de eco, o mapa da repercussão, certos modelos, cuja *retombée* se detecta, mostrarão seu reverso: nem esquema puro, operante, sem base, nem unidade científica mínima, senão – patente no círculo de Galileu, ou na teoria do *big bang* de Lemaître – núcleo imaginário, marca teológica. (SARDUY, 1999, p.1197)

A sua “recaída”, portanto, é sempre dialógica, de mão dupla, e as ciências são tomadas enquanto as grandes ficções do imaginário moderno, ou seja, enquanto teorias indissociáveis de sua prática escriturária, seja ela poética, narrativa, dramática ou ensaística:

Se o espaço promulgado tipo é o que descreve a Cosmologia, é simplesmente porque esta ciência, na medida em que seu objeto próprio é o universo considerado como um todo, sintetiza, ou ao menos inclui, o saber das outras: seus modelos, em certo sentido, podem *figurar* a episteme de uma época – mesmo se consideramos a indagação cosmológica como simples região de um discurso datável, esses esquemas serão válidos: reflexos de outros, geradores da episteme dada, *sinopla* do afresco visível.(SARDUY, 1999, p.1197)

Como o procedimento do autor é rigorosamente indiferente à determinação de um antes ou um depois, caberia ponderar que tal “vestígio de determinismo” não produz consequências dignas de serem “destronadas” ou “discutidas”. Posteriores à publicação do estudo de Calabrese, as últimas incursões de Sarduy ao tema – em “Nueva inestabilidad” (1987) e “El Heredero” (sobre Lezama) (1988) –, empregando método e forma similares, ajudam a corroborar esta observação e a nuançar ainda uma vez a sua reflexão sobre o neobarroco. Exatamente como antes, a ciência e a ficção são vistas em “Nova instabilidade” enquanto “distintas maquetes do universo segundo a Cosmologia contemporânea”, além de formas do imaginário. Minuciosamente, o autor recupera a história do barroco a partir das astúcias retóricas de Galileu para fazer ciência e manter-se vivo no período da Contrarreforma, quando o Concílio de Trento “promulga sem saber toda a semiologia do barroco” através do chamado “signo eficaz” (outorgado e controlado rigidamente pelos padres sobre os predicadores), no qual se encontra a raiz de toda o barroco: ao contrário do que postula o calvinismo, a natureza não seria pecaminosa em si



mesma e esta doutrina do pecado original vai fundamentar o projeto da “conquista do universo pretendida pela civilização barroca” (SARDUY, 1999, p.1352-1353).

Assim como Galileu ratifica o novo paradigma científico estabelecido por Copérnico sobre o duplo movimento dos planetas (em torno de si mesmos e em torno do sol), a cosmologia contemporânea constitui um corte suficientemente profundo para desencadear o que Sarduy chama de “nova instabilidade”, com os cientistas Edwin Hubble e Albert Einstein à frente, no início do século XX. Hubble porque fundou a astronomia extragaláctica moderna e proporcionou pela primeira vez uma base de observação à teoria da expansão do universo, o “Big Bang”, em 1929. Einstein em função da teoria da relatividade e a simultânea busca obstinada do “uno”. No terceiro tramo de “Nova instabilidade”, “Rumo à unificação”, o autor descreve a ficção das ciências através da disposição de diferentes “maquetes” do universo por diferentes pensadores. Galileu observa a lua de um telescópio artesanal e percebe que “uma mesma luz, uma mesma geometria da sombra une e desenha tudo”. Einstein, o “demiurgo”, por sua vez, revela-se possuído pelo “demônio do simétrico”, da provável unidade que anima todas as forças do universo. Nessa busca “sintetizadora, quase borguesa”, nos termos de Sarduy, “consumiu suas noites e seus dias”. O que era substância em Parmênides, transforma-se com Einstein em energia.

No século XX, no entanto, projeta-se com a mesma força e velocidade uma fantasia oposta à da experiência científica, que o poeta-ensaísta irá reconhecer nos “múltiplos desenvolvimentos da linguística estrutural”, baseada nas ideias de disseminação, fratura e pulverização de textos e significados, negando a unidade e a prioridade do sujeito e de “sua monolítica emissão da voz”. Aparecem as torrentes da fragmentação e da descontinuidade, privilegia-se a “galáxia espelhante e em expansão”. Entre Galileu e Einstein, um “feroz desejo do uno”; no mundo dos símbolos, uma cisão cada vez mais potente, em nome da desconstrução do uno, incluindo nesse fenômeno a própria ciência em sua faceta de língua, de discurso. No programa, portanto, a tentativa de um “paralelo” entre a “pulsão unificadora da ciência” e a “fúria desconstrutora que caracteriza ao mesmo tempo a sua linguagem e a da arte” (p.1360-1361).

Ressurge nesse ponto, junto com o jogo enigmático de seu “ensino”, a figura de Jacques Lacan, “única entre as trajetórias do estruturalismo francês que faz esse duplo



movimento de aceleração-desintegração e de pulsão de unificação”. O discurso psicanalítico lacaniano tem na fragmentação e na ausência o seu “paradoxal cimento”: Severo Sarduy vai buscar nas *Cinco conferencias caraqueñas* de Jacques-Alain Miller, leitor tão próximo de Lacan, a descrição do “grande Outro” – A, em que recorre igualmente e não por acaso a Jorge Luis Borges:

O grande Outro é a linguagem que está sempre aí. É o Outro do discurso universal, de tudo o que foi dito na medida em que é pensável. Diria que é também o Outro da biblioteca de Borges, da biblioteca total. É também o Outro da verdade, esse Outro que é um terceiro em relação a todo diálogo, porque no diálogo do uno com o outro sempre está o que funciona como referência tanto de acordo como de desacordo, o Outro do pacto como o Outro da controvérsia. (p.1362-1363)

Paralelamente, intervém desde a década de 50 na constituição do *grafo* de Lacan o chamado “objeto *a*”, “recíproco simétrico do eu imaginário, assimilável a um resíduo, um fundo irredutível”, nos termos renovados do ensaísta. Depois, utilizando as matemáticas como “elemento de aglomeração, como um tecido subjacente e conjuntivo ao mesmo tempo”, seu ensino vai pouco a pouco destecendo a fantasia desintegradora no sentido da unificação. Assim, na própria trajetória do psicanalista francês figura, na descontinuidade, “uma imagem da eternidade”, na mesma medida em que, diz Sarduy, “o projeto ou a fantasia da unificação não deixa de engendrar, como uma resposta destrutora, sua própria crítica ou sua negação”(p.1363-1364).

É conhecida a ligação entre a física e as vanguardas artísticas dos anos 20, marcando o início da “era da fratura” e a “aventura da fragmentação”. As imagens da poesia e das artes plásticas tendem à dissolução e as partículas são cada vez mais leves e menos definíveis, embora o processo de desintegração se aprofunde ainda mais nos anos 70 com os aceleradores de partículas. Sarduy lembra aqui que, pouco depois da fissão do átomo no limiar da Segunda Guerra Mundial, surge o conceito de *tropismos* devido à romancista Nathalie Sarraute, que são as “unidades mínimas” de um sujeito que tradicionalmente se considerava pleno. E é nesta autora e neste conceito que se localizaria a



conexão estética mais representativa de sua literatura com o *nouveau roman*, em oposição ao objetivismo de um Robbe-Grillet (p.1361)<sup>9</sup>.

A referência à “era da fratura” conduz à reafirmação contundente da psicanálise segundo Jacques Lacan – que ganha uma nova e última versão em “El heredero”, sobre Lezama Lima (abordado adiante). Do programa lacaniano, que encerrou seu ciclo no fim da década de 70, Sarduy destaca a cisão do sujeito acalentada a partir de sua releitura de Freud, a fragmentação e a ausência “como paradoxal cimento” do ensino de Lacan, e redefine os conceitos de “grande Outro” (A), novamente com a ajuda de Borges e do enigmático “objeto *a*”(p.1363).

Como se viu, as maquetes do universo propostas pela cosmologia contemporânea são a grande metáfora a que a ciência recorre diante do “irrepresentável puro” que é seu objeto. Os cosmólogos viram-se obrigados, assim, a lançar mão de uma “miniaturização caricatural” para representar essa impossibilidade. Sarduy reforça, com base nesse raciocínio, o seu argumento de que a ciência “é a ficção de hoje, e seu universo é muito mais romanceável do que o parco imaginário da ficção científica”(p.1365-1366). As figuras usadas no discurso científico foram elas mesmas transformadas em personagens de seus romances e poemas: os buracos negros<sup>10</sup>, as anãs negras e brancas, as gigantes vermelhas, as viajantes azuis – que estão por toda parte em *Cobra* (1972) e *Big Bang* (1974).

O jogo de metáforas para “familiarizar o inconcebível” prossegue com a visão atual das galáxias como colmeia, esponja, queijo suíço ou *pancake*, ou ainda de sua origem a partir de um “gás intergaláctico”, segundo pesquisas recentes, assim como os astrônomos

---

<sup>9</sup> O crítico Julio Ortega, em uma resenha de *De donde son los cantantes*, comenta a distância que separa o *nouveau roman* francês de seu similar neobarroco: “Em um romance de Robbe-Grillet (*La Maison de Rendez-Vous*), o matiz sensorial da paisagem chinesa pode se dar também desde um repertório de objetos caracteristicamente relevantes para um olhar ocidental: uma mulher que dança, por exemplo, moldada em um traje de seda. A sugestão erótica vem dada ali por uma noção feminina muto clara, presença plena, objeto puro. Em troca, no capítulo chinês do romance de Sarduy, a sugestão sensorial provém da expectativa, da proximidade, do toque: da postergação de um ato pleno; das incitações sucessivas que permitem o mascaramento constante, a mudança e a proliferação imaginista do que finalmente não é uma mulher mas uma máscara vazia. Robbe-Grillet prefere desenhar a morosa sensualidade de uma paisagem repetida e formalizada, que se duplica com a suntuosa tradição dos objetos típicos; Sarduy opta por uma China muambeira, delirante e multiforme, despojada de qualquer tradição, reduzida ao espectro de um espetáculo de estrutura frágil, de papel, sem peso”. (AGUILAR MORA; BARTHES, et al. 1976, p. 200-201).

<sup>10</sup> Buracos negros e brancos, poderíamos acrescentar, com base em novas hipóteses da ciência. (GLEISER, 2005, p. 11)





antigos batizaram as nebulosas com os nomes de caranguejo, centauro, arqueiro ou urso. O ensaísta conclui, no entanto, que essa operação de “domesticação do universo” na verdade apenas dissimula e não elucida seus enigmas, para então se perguntar, interrompendo uma série que parece infinita,

por que, num momento dado do discurso científico, surgem as maquetes do universo, por que o homem as suscitou e fabricou com regularidade e lógica, ao menos desde Copérnico – a quem poderíamos considerar autor do primeiro diagrama entre os que são hoje verossímeis – até o *big bang*.(SARDUY, 1999, p.1367)

Surge assim um esboço de resposta para a “pulsão miniaturizadora” dos astrônomos, através de uma observação feita por um físico em 1950, que permite a Sarduy fazer uma conexão entre Borges e Lacan. Nessa resposta, “*espelho e olhar* constituem uma topologia borgesca, o que não é infrequente quando se trata do universo; evocam também, o que sim o é, certa consonância lacaniana”. Quando o homem – esse recém-chegado à cena cosmológica – aparece, deve-se concluir que “o universo se torna observável quando há alguém para observá-lo”:

A maquete, pois, permite a observação, mas ao mesmo tempo a inverte em reflexo especular ou a anula numa pura tautologia; o olhar do observador envolve algo que virtualmente contém o observador e, naturalmente, o seu próprio olhar, e de resto [...] isto não ocorre mais que num momento preciso, como se a própria maquete implicasse, no curso de sua evolução, a necessidade de se contemplar, de ser observada. Ou, dito em outros termos: como se o universo tivesse sentido.(SARDUY, 1999 p.1368)

Entre o olhar de Borges – que metaforiza no Aleph a “visão” da totalidade do espaço e do tempo – e o de Lacan – que tem na pulsão escópica um de seus pilares –, Sarduy procura estabelecer modelos para a constituição de um barroco contemporâneo, marcado por essa tendência miniaturizadora dos astrônomos, do mesmo modo que os artistas do primeiro barroco se basearam nas elipses do diagrama kepleriano para representar a sua época, conforme se pode constatar, segundo ele, ao percorrer as igrejas da época. Frisa, contudo, que se trata de modelos que ajudam a conceber o cosmos, mas demonstram também que “não há modelização absoluta, que todos são relativos – ou internos – ao que devem modelar, e mesmo a suas próprias histórias”:



O pintor do primeiro barroco podia criar figuras enquanto construía ou estruturava a representação; o cosmólogo do século XX não faz mais que se perguntar como do universo representado – tal e qual se miniaturiza no modelo, tal e qual advém à visibilidade – surgiu um poder de representação, como a história da íris fica secretamente cifrada no que se vê<sup>11</sup>. (SARDUY, 1999, p.1369)

Na conclusão de “Nova instabilidade”, exatamente como fizera no manifesto “O barroco e o neobarroco” no início dos anos 70, Sarduy ataca as simplificações dos “sintomas” atuais do barroco e a “fácil apreciação de estilos” que provam a ausência de uma epistemologia própria e “de uma leitura atenta ao substrato, de um trabalho de signos”. Com esta clara finalidade, vai encerrar o ensaio ligando o primeiro barroco à regularidade do espaço – e à teoria do *steady-state* – e o neobarroco ao desequilíbrio do espaço-tempo – e à teoria do *big bang* –, apesar de reconhecer os riscos de tais analogias. De modo que, contra a imagem do universo estável de Newton e Kant, propõe a imagem de um universo

em expansão violenta, ‘criado’ a partir de uma explosão e sem limites nem forma possível: uma fuga de galáxias para nenhuma parte, a não ser para sua própria extinção ‘fora’ do tempo e do espaço.

Se a ideia, tranquilizadora por suas ressonâncias bíblicas, de uma explosão inicial, metáfora brutal do Gênesis, pôde durante alguns anos mitigar o sentimento de instabilidade a que conduzia a cosmologia do século XX, as últimas hipóteses, ou constatações de seu discurso, não conseguem mais que agravar a vertigem; o universo que nos propõe é “um verdadeiro *patchwork* em que as galáxias tecem um maravilhoso tapete de motivos complexos em meio a gigantescos espaços vazios”. (SARDUY, 1999, p.1371-1372)

A partir desse “agravamento da vertigem”, Sarduy definirá o neobarroco – remetendo a seu próprio conceito de *retombée* – enquanto uma arte sem emissor identificável, consequência de um rumor inicial, uma arte repetitiva e irregular, destituída de uma escritura fundadora e de um desdobramento coerente da forma “capaz de elucidar as irregularidades manifestas”. Com a constatação deste apagamento da origem, o ensaísta igualmente reconhece a influência do pensamento de Jacques Derrida, em que, apesar desta origem estar presente como *marca*, não pode ser representada, de forma análoga ao objeto *a* e, sobretudo, à teoria do *big bang*, na qual tudo o que havia antes da explosão inicial perde qualquer pertinência. Criticando e procurando evitar o que chama de “analogias simplórias”

---

<sup>11</sup> Como diz Octavio Paz em *Blanco*, “sou a criação do que vejo”. (PAZ; CAMPOS, 1986)



feitas com base nas ideias de acumulação e desperdício, de complexidade e de centro ausente, é preciso, segundo ele, deixar fora do neobarroco “todas as estruturas simbólicas (como as obras tautológicas e as *mises en abîme*) cuja fonte ou geração se encontram explícitas na própria obra”:

Assim como a elipse – em suas duas versões, geométrica e retórica, a elipsis – constitui a *retombée* e a marca principal do primeiro barroco – Bernini, Borromini e Gôngora bastariam para ilustrar esta asseveração –, do mesmo modo a matéria fonética e gráfica em expansão acidentada constituiria a assinatura do segundo. Uma expansão irregular cujo princípio se perdeu e cuja lei é informúlavel. Não apenas uma representação da expansão, tal e qual se pode situar na obra de Pollock, em certos caligramas, ou até na poesia concreta do grupo brasileiro Noigandres em suas primeiras manifestações. Mas um neobarroco em explosão no qual os signos giram e escapam em direção aos limites do suporte sem que nenhuma fórmula permita traçar suas linhas ou seguir os mecanismos de sua produção. Em direção aos limites do pensamento, imagem de um universo que explode até ficar extenuado, até as cinzas. E que, talvez, volte a se fechar sobre si mesmo.(SARDUY, 1999, p.1375)

Fazendo jus ao *leitmotiv* do ensaio e de sua própria obra, após a conclusão vai enumerar uma série de “Fórmulas para salir a la luz”, intercalando prosa e poesia, ciência e arte, com citações de cientistas, poetas e budistas. As cinco últimas (de um total de 17) são poemas de Sarduy. A “fórmula” de número 13 diz:

Quanto maior é uma esfera,  
e maior o raio de sua curva,  
mais se confunde com um plano:  
a do Universo  
é uma superfície sem margens,  
sem limites nem centro,  
sob a qual viaja com calma,  
enquanto a noite avança

a barca solar.(SARDUY, 1999, p.1380)

Tendo em vista certas consequências da reflexão sobre a “nova instabilidade”, recorro finalmente ao ensaio “O herdeiro”, capaz de lançar novas luzes para a sua “crítica e autocrítica”. O ensaio de 1988 parte de uma citação de Heidegger em que Hölderlin é visto como “o antecessor dos poetas em tempos de aflição”, o qual não vai ao futuro mas vem de lá. Para Sarduy, este antecessor, “em nosso espaço”, é Lezama Lima. Mas, para meditar sobre “uma possível herança de sua palavra”, vai se perguntar como reativar a ficção de



*Paradiso* (1966) e “ ancorá-la de novo na realidade de nosso tempo de aflição” – questão que deve ser vinculada à da pertinência do barroco hoje e à de “um provável surgimento do neo-barroco a partir de sua obra, sob a luz caravaggesca de sua cenografia, ou na elipse incandescente de sua teatralidade”(SARDUY, 1999, p.1405).

A doutrina do “signo eficaz” e a ideia de que o Concílio de Trento promulga sem saber “toda uma semiologia do barroco” ressurgem em “O herdeiro”, agora para sentar a pedra fundacional do neobarroco no gesto de Lezama, que tem a seu ver “a mesma fúria de releitura e remodelagem da história, a mesma paixão pela *eficácia do signo*, o mesmo ímpeto crítico e criador” que teve a violenta pedagogia da Contrarreforma, ainda que, naturalmente, “com um suplemento *muy cubano*”. No cerne deste gesto, ou seja, no âmago da poética de Lezama Lima, está a noção das “eras imaginárias”, em que a cronologia empírica da história é superposta a outros ciclos “mais eficazes, mais reais inclusive” – à maneira de uma poética sincrônica – e a *imagem* é vista enquanto fundamento poético do mundo (LIMA, 1993).

Em “Oro”, Sarduy faz referência ao regresso do gongorismo mas em forma de uma “obscenidade exaltada”, conforme os termos de Lacan em “Do barroco”<sup>12</sup>, aplicados à obra de Lezama Lima nas vozes de personagens inverossímeis ou quiméricos que retornam, não como entidades mitológicas reconhecíveis, mas enquanto “*marcas*, detalhes, focalizações particulares” na “hipertrofia de um fragmento, em sua brusca iluminação”. A relação Lacan/Lezama prossegue em hipótese no ensaio a partir de três definições propostas por Jacques-Alain Miller, com base na topologia lacaniana: A, o grande Outro, estaria no espaço simbólico do classicismo; já o sujeito barrado ou desdobrado no lugar do herói romântico; e o *a*, objeto perdido por definição, entraria no espaço do apogeu do barroco. O grande Outro da linguagem – vale repetir – é o Outro do discurso universal, o Outro da verdade e, também, o Outro da biblioteca total de Borges, onde se elabora, conforme o esquema de Miller, o código clássico. O chamado sujeito barrado, por sua vez, tem como marca a cisão ou o descolamento de si, que o faz associar ao herói romântico, “agitado por

---

<sup>12</sup> Nesta aula, Lacan (1985, p. 158) define o barroco como “a regulação da alma pela escopia corporal. [...] Falo somente por ora do que se vê em todas as igrejas da Europa, tudo que está pregado nas paredes, tudo que desaba, tudo que é delícia, tudo que delira. O que chamei ainda há pouco de obscenidade – mas exaltada”.



uma opacidade, incapaz de transparência em relação a si mesmo”. Finalmente, o pequeno *a* seria definível como

algo que cai do corpo e o duplica como sua própria materialidade: *o ouro e seu duplo*, o fasto carregado do barroco, e mais, o do neo-barroco de *Paradiso* parecem estar sob o signo deste *a*, como uma miniaturização e um reflexo do outro *A*, o do Grande Código e da biblioteca total, no algoritmo lacaniano.(SARDUY, 1999, p.1409-1410)

Sarduy ainda precisaria o sentido do objeto *a* em sua relação com *Paradiso*, visto como um “livro de fundação”, sublinhando uma sutil diferença: o que é próprio do *a* é sua perda irremissível, enquanto que em Lezama opera a ideia de “metáfora descendente”. Assim,

*Paradiso* é como o parêntese que esse objeto *a* encerra, o suporte em que resplandece essa diminuta pérola irregular e obscura. Apoteose e irrisão do ouro barroco e de seu duplo residual e noturno, com uma ressalva: o objeto implica por sua própria definição essa queda no opaco, essa ocultação que é também sua ilegibilidade. É também o que separa a unidade do sujeito e marca nele uma falha irrecuperável: uma ausência de si mesmo. Em *Paradiso*, cada elevação – inclusive no sentido cerimonial e litúrgico do termo – é seguida ou respaldada por seu próprio duplo, pela metáfora descendente que a contradiz e completa, por seu outro burlesco e malicioso.(SARDUY, 1999, p.1410)

Do mesmo modo que Freud é o leitor das “imagens acabadas de nossa noite física e da charada de palavras que as atravessam”, descobrindo e herdando o espaço do inconsciente, Lezama Lima, segundo Sarduy, “é o decifrador da *noite insular*, dos hieroglifos noturnos, cinzas incandescentes no ar denso do arquipélago”. E a “nova instabilidade” desencadeada pelo autor de *Paradiso* na geografia cosmopoética da América significa uma entrada em “outra proliferação”, uma “*outra intensidade*” em relação ao espaço gnóstico do primeiro barroco, do barroco europeu. Para o autor de *Maitreya* (1978) – que reativa neste relato a existência de um personagem secundário da narrativa de Lezama –, se quisermos herdar não o que nos precede mas o que nos sucede, é necessário “decifrar na contracorrente”, ou melhor, adivinhar antes que decifrar, no sentido de “incluir, enxertar sentido”, ainda que seja excessivo, ou justamente por isso. “Desconstruir, mais que estruturar”, sintetiza enfim Sarduy, para reafirmar a exaustão da estrutura pela via derridiana (SARDUY, 1999,p.1412-1413).



As últimas sequências de “O herdeiro” ganham um tom de desabafo e têm uma forte conotação autobiográfica. Herdar de Lezama Lima significa, para seu principal discípulo, “assumir sua *paixão*, nos dois sentidos do termo: vocação indestrutível, dedicação, e padecimento, agonia”. Significa também

saber que o decifrador, precisamente porque impugna e perturba o código estabelecido, está condenado à indiferença, ou a algo que é pior que a franca agressão ou o ataque frontal: a sorna. Qualquer detalhe pode servir de sinal sangrento aos detratores – sua sexualidade, por exemplo; qualquer de seus textos, fruto de noites sem noite, de anos de retiro e silêncio, pode ser assimilado a um “borboletear”, qualquer de suas evasões a uma intriga.(SARDUY, 1999, p.1413)

Este silêncio e esta solidão – que fornecem também o significado das iniciais de Severo Sarduy segundo ele próprio<sup>13</sup> – deram margem à existência e à criação de José Lezama Lima, de maneira similar àquela “ação restrita” de que falava Stephane Mallarmé (1984, p.369-373). Mas o silêncio é apenas o intervalo entre o som e sua ausência: o silêncio é impossível, disse e comprovou John Cage. Isto também pode significar que – conforme postulava Mallarmé – qualquer tentativa de ação direta deve ser suplantada por uma prática diferida e restringida, isto é, por “uma calma ideia de violência”, nas palavras de Jean-Paul Sartre, para quem o poeta de *Un coup de dés* não faz explodir o mundo mas – como o “herdeiro” segundo Sarduy – o coloca entre parênteses (AGUILAR, 2003, p.358).

### Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. **Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

AGUILAR MORA, Jorge, BARTHES, Roland et al. **Severo Sarduy**. Madri: Fundamentos, 1976.

BORGES, Jorge Luis. “O Aleph”. In: **Obras completas vol. I**. Barcelona: Emecé, 1989.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca** (1987). Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. **Xadrez de estrelas. Percurso textual 1949-1974**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

---

<sup>13</sup> “É preciso retomar sempre a tradução que ele havia adotado para suas iniciais, S. S.: Silêncio, Solidão”, diz François Wahl em “Severo de la rue Jacob”. (WAHL. 1999, p. 1470)



- CARRERA, Arturo. **Escrito con un nictógrafo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Momento de simetría**. Buenos Aires: Sudamericana, 1973. 2ª ed. Curitiba: Medusa, 2004.
- D'ORS, Eugenio. **Du baroque**. Trad. Agathe Rouardt-Valéry. Paris: Gallimard, 1935.
- GLEISER, Marcelo. "O Aleph e os buracos negros". In: **Folha de S. Paulo**, Suplemento *Mais!*, 22 de maio de 2005.
- LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 20. Mais, ainda**. Trad. M. D. Magno. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LIMA, José Lezama. **Poesía**. Ed. Emilio de Armas. Madri: Cátedra, 1992.
- \_\_\_\_\_. **La expresión americana**. Ed. Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1984.
- MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAZ, Octavio e Campos, Haroldo de. **Transblanco**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- PERLONGHER, Néstor (org.). **Caribe Transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SANTIAGO, Silviano. "O entrelugar do discurso latino-americano". In: **Uma literatura nos trópicos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARDUY, Severo. **Obra completa** (2 vols.). Paris/Madrid: Unesco/ALLCA XX, 1999.
- \_\_\_\_\_. "O barroco e o neobarroco" (1972). In: FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.). **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 1979.
- \_\_\_\_\_. **De donde son los cantantes**. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Barroco**. Buenos Aires: Sudamericana, 1974 e Paris: Seuil, 1975.
- WAHL, François. "Severo de la rue Jacob". In: SARDUY, S. **Obra completa** vol. II. Madri: ALLCA XX, 1999.

---

\* Publicado originalmente na revista *Gragoatá* n° 20 (Niterói, 1º sem. 2006) como parte de um ensaio maior intitulado "Nova instabilidade e simetria. Crítica e autocrítica do neobarroco" em que foi estudado o neobarroco segundo Haroldo de Campos e Arturo Carrera, além de Sarduy.